



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mexikanische Autorinnen im Spannungsfeld
zwischen *Machismo* und *Feminismo*: Inszenierung
von Frauenstimmen an Beispielen der
zeitgenössischen Literatur mexikanischer
Intellektueller“

Verfasserin

Teresa Mossbauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

DANKSAGUNG/AGRADECIMIENTOS

Vielen Dank an meine Familie, im besonderen an meine Eltern.

Besonderen Dank auch an Anna Unterluggauer, für Wein, Gemüsesuppe und Bett in Wien.

Y gracias a Pedro del Real Lavergne, por su buena idea en San Francisco, el apoyo y la inspiración diaria.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG.....	Seite 6
2 MEXICANIDADES.....	Seite 9
2.1. Definitionen von <i>machismo</i>	Seite 10
2.2. Historischer Exkurs: Malinche.....	Seite 13
2.2.1. Eine historische Betrachtung	Seite 14
2.2.2. Malinche als archetypisiertes Frauenbild im <i>machismo</i> ?.....	Seite 18
2.3. <i>machismo</i> – Versuch einer Charakterisierung.....	Seite 23
2.3.1. Eine stereotype Darstellung	Seite 23
2.3.2. <i>machismo</i> als mexikanisches Artefakt?.....	Seite 28
2.3.1. Aktualität?.....	Seite 30
2.4. Fazit.....	Seite 32
3 FEMINISTISCHE LITERATURTHEORIE UND –KRITIK IM MEXIKANISCHEN KONTEXT – FRAUENSTIMMEN IN MEXIKO	Seite 33
3.1. Feminismus und Feministische Literaturkritik und –theorie.....	Seite 34
3.1.1. Der Beginn: Virginia Woolf und Simone de Beauvoir.....	Seite 35
3.1.2. Die 70er Jahre: Anglo-Amerikanische Literaturkritik und Französische Theorie	Seite 37
3.1.2.1. Anglo-Amerikanische Kritik der 70er Jahre.....	Seite 37
3.1.2.2. Die französische Theorie – Dekonstruktion und Differenzfeminismus.....	Seite 40
3.1.3. Die 80er Jahre: Feministische Dekonstruktion.....	Seite 44
3.1.4. Die 90er Jahre: Paradigmenwechsel.....	Seite 46
3.2. Feminismus und feministische Literaturdebatte in Lateinamerika.....	Seite 47
4 METHODE	Seite
5 PRAKTISCHE ANALYSE	Seite 63
5.1. Rosario Castellanos.....	Seite 63
5.1.1. Leben.....	Seite 63
5.1.2. Werk.....	Seite 64
5.1.3. Aus der Sicht der Autorin.....	Seite 65

5.1.4. „Lección de cocina“ aus <i>Album de familia</i>	Seite 68
5.1.4.1. Körper und Auftreten.....	Seite 69
5.1.4.2. Sprache.....	Seite 72
5.1.4.3. Beziehungen.....	Seite 72
5.2. Elena Poniatowska	Seite 76
5.2.1. Leben.....	Seite 76
5.2.2 Werk.....	Seite 77
5.2.3. Aus der Sicht der Autorin.....	Seite 79
5.2.4 <i>Hasta no verte, Jesús mío</i>	Seite 82
5.2.4.1. Körper und Auftreten.....	Seite 83
5.2.4.2. Sprache.....	Seite 85
5.2.4.3. Beziehungen.....	Seite 86
5.3 Margo Glantz	Seite 90
5.3.1. Leben.....	Seite 90
5.3.2 Werk.....	Seite 91
5.3.3 Aus der Sicht der Autorin.....	Seite 93
5.3.4 „Zapatos: Andante con variaciones“ aus <i>Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador</i>	Seite 96
5.3.4.1. Körper und Auftreten.....	Seite 97
5.3.4.2. Sprache.....	Seite 98
5.3.4.2.1. Ein kurzer Exkurs : Erzählstimme und Genre – Margo Glantz oder Nora García? Fiktion, Essay oder Realität?.....	Seite 101
5.3.4.3. Beziehungen.....	Seite 102
5.4 Carmen Boullosa	Seite 103
5.4.1. Leben.....	Seite 103
5.4.2 Werk.....	Seite 105
5.4.3 Aus der Sicht der Autorin.....	Seite 106
5.4.4 <i>Treinta Años</i>	Seite 110
5.4.4.1. Körper und Auftreten	Seite 111
5.4.4.2. Sprache.....	Seite 115
5.4.4.3. Beziehungen	Seite 116
5.4.4.3.1. Familie.....	Seite 116
5.4.4.3.2. Dorf	Seite 118

6 ZUSSAMENFÜHRUNG UND CONCLUSIO	Seite 121
--	------------------

BIBLIOGRAPHIE.....	Seite 127
---------------------------	------------------

Vollständige Angabe Zitierter Werke.....	Seite 127
--	-----------

Zitierte Internetquellen.....	Seite 133
-------------------------------	-----------

Andere konsultierte Werke.....	Seite 134
--------------------------------	-----------

ANHANG	Seite 135
---------------------	------------------

Resumen en español.....	Seite 135
-------------------------	-----------

Abstract	Seite 145
----------------	-----------

Vita	Seite 146
------------	-----------

1 EINLEITUNG

Im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit stehen vier mexikanische Autorinnen, deren Wirken im Laufe des 20./21. Jahrhunderts für Beachtung sorgte: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Margo Glantz und Carmen Boullosa. Auf den ersten Blick findet man bei diesen vier Frauen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Sie stammen aus verschiedenen Verhältnissen, sie nehmen differenzierte Positionen im Alltag Mexikos ein und ihre literarischen Werke sind sehr unterschiedlich – während sich Elena Poniatowska beispielsweise der journalistischen *testimonio* – Literatur zuwendet, schreibt Carmen Boullosa historisch-utopische Romane.

Trotzdem teilen diese vier Autorinnen eine Gemeinsamkeit: Sie schreiben ungefähr zur gleichen Zeit in Mexiko, einem Land, in dem es für Frauen lange Zeit nicht einfach war, sich in der literarischen Welt, einer traditionell männlichen Domäne, zu behaupten. Und ohne Zweifel steht es heute außer Frage, dass diese vier Autorinnen zu der intellektuellen Elite Mexikos zählen und mit ihrem Werk viel zu Mexikos Kultur beigetragen haben.

Das Land Mexiko ist mit seinen spezifisch sozialen Strukturen ein wichtiger Faktor in allen kulturellen Bereichen; seine gesellschaftlichen Normen und Werte haben erheblichen Einfluss auf Literatur- und Kulturproduktion. Yolanda Melgar Pernías schreibt über die literarische Tradition:

La tradición literaria en México se caracteriza por un pasado recogido en obras como las de Juan Rulfo u Octavio Paz en que campea el desamparo, la soledad, la incertidumbre y la desilusión. Nos hallamos frente a un país en que el peso del catolicismo, del estatus social y de la tradición patriarcal puede tener un efecto paralizante, en particular, sobre las mujeres.¹

In diesem Zitat werden mehrere gesellschaftliche Faktoren erwähnt, die einen Eindruck von Mexiko als ein recht konservativer Staat vermitteln; Katholizismus und die patriarchalische Tradition deuten auf eine Gesellschaft hin, die stark an Heteronormativität und Androzentrismus orientiert ist. In dieser Arbeit soll aber vor allem ein Faktor von Interesse sein: Die patriarchalische Tradition Mexikos, die sich oftmals in einem spezifischen Phänomen ausdrückt: Dem *machismo*. Michael Rössner hält in seiner

¹ Yolanda Melgar Pernías: *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, Fronteras, Puertas*. Woodbridge: Tamesis, 2012, Seite 38.

Lateinamerikanischen Literaturgeschichte (2007) fest, dass einer der Faktoren, der die Literaturproduktion von Frauen erheblich erschwert habe, der institutionalisierte *machismo* gewesen wäre². Betrachtet man nun die vier hier behandelten Autorinnen und ihren Erfolg in der literarischen Welt, wird offensichtlich dass es zwischen dieser festgefahrenen, patriarchalischen Tradition und dem Erfolg von schreibenden Frauen eine Entwicklung gegeben haben muss – der Kampf gegen die Benachteiligung von Frauen für Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern, also der *feminismo*. Genau dieses Spannungsfeld zwischen *machismo* und *feminismo* soll in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen. Die Tatsache, dass Frauen in Mexiko zur intellektuellen Elite zählen war, wie schon kurz erwähnt, lange nicht selbstverständlich. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts, etwa ab 1950 (bis auf einige Ausnahmen, wie beispielsweise die intellektuelle Vorreiterin Sor Juana Inés de la Cruz, eine bekannte Dichterin des 17. Jahrhunderts) schafften es Autorinnen, sich in der in Mexiko traditionell männlichen Domäne Gehör zu verschaffen und ihren eigenen Anliegen Ausdruck zu verleihen. Die Lebensrealität der Frauen begann sich langsam zu verändern. In diese Zeit lässt sich Rosario Castellanos einordnen – eine Vorreiterin des mexikanischen Feminismus. In einem ihrer essayistischen Werke, *Mujer que sabe latín...* (1995) hält sie fest, dass für einen Dialog zwischen den Geschlechtern eine gewisse Gleichheit von Bedeutung sei³. Das Schlagwort ‚Gleichheit‘ soll hier als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld zwischen *machismo* und *feminismo* dienen – ist diese Gleichheit jemals erreicht worden oder ist die Ungleichheit auch heute noch ein Problem? Sind Frauen und Männer politisch und gesellschaftlich gleich behandelte Subjekte? Und vor allem: Wie wird diese Problematik von den vier Autorinnen gesehen bzw. behandelt?

Dazu sollen in dieser Arbeit mehrere Bereiche betrachtet werden. Begonnen werden soll mit einer Betrachtung zum *machismo*. Es soll versucht werden dieses Phänomen zu definieren und zu charakterisieren und außerdem überlegt werden, inwiefern seine Aktualität zu bewerten ist. Michael Rössner spricht über die Schwierigkeiten, die sich für lateinamerikanische Autorinnen ergeben hätten und nennt neben dem institutionalisierten

² Vgl. Michael Rössner: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, Seite 421f.

³ Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995, Seite 175.

machismo auch noch die ‚Erbssünde‘ der Malinche, einer historischen Figur aus der Zeit der Conquista⁴. Die Problematik um die Figur der Malinche und um den Zusammenhang mit Mexikos Gesellschaft ist ein oft untersuchtes Thema; es zeugt von einer Wichtigkeit und lässt sich als „nationale Allegorie“⁵ definieren. Es zeichnet sich daher ab, dass diese Figur auch für vorliegende Arbeit von Interesse ist.

Monique Wittig schreibt: „These discourses of heterosexuality oppress us in the sense that they prevent us from speaking unless we speak in their terms.“⁶. Sie beschreibt damit ein oftmals betrachtetes Problem, das hier zwar im Bezug auf Heteronormativität zu verstehen ist, aber das man auch auf die schreibende Frau übertragen kann; ein Problem, welches oft in der feministischen Literaturtheorie und –kritik eine zentrale Rolle spielt. Die feministische Literaturtheorie und –kritik entwickelte sich aus der Frauenbewegung heraus und soll in dieser Arbeit den *feminismo* präsentieren. Von einer generellen Betrachtung soll zum lateinamerikanischen Raum übergegangen werden – mit dem literarischen Boom der Werke von Frauen in den 1980er Jahren, dem beispielsweise Isabel Allende und Laura Esquivel zuzuteilen wären, entwickelte sich auch die feministische Literaturkritik/-theorie in Lateinamerika hin zu einer Hochphase⁷.

Dabei sollen die wichtigsten Vertreterinnen und Punkte erarbeitet und dahingehend analysiert werden, inwiefern sie passend für eine Beschäftigung mit den vier Autorinnen und ihren Werken sind.

Das Spannungsfeld *machismo* – *feminismo* ist besonders interessant für die Analyse der Werke, da es eine vielschichtige Beobachtung ermöglichen kann. Dabei soll die Frage im Mittelpunkt stehen, wie die jeweilige Autorin ihre Protagonistin in ihrem Umfeld darstellt; wie sie also die Frauenstimme der Protagonistin inszeniert. Marta Traba schreibt über die Verbindung von Autorin und Material: „[...] no es dominado por el material, sino que lo manipula según sus previos planteamientos, en otras palabras, sabe de antemano

⁴ Vgl. Michael Rössner: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. Seite 421f.

⁵ Jean Franco: *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989 Seite 129.

⁶ Monique Wittig: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, Seite 25.

⁷ Vgl. u.a.: Debra Castillo: „Latin American Gender Studies in the 21st Century“ in: *Comparative Critical Studies*. 2009, Vol. 6(2), Seite 234.

que tiene que producir una realidad fáctica del texto.“⁸. Hier wird unterstrichen, dass die Autorin nicht vom Material dominiert wird, sondern dass sie es ist, die es ihren Vorstellungen gemäß verwendet – eine wichtige Sichtweise für die Analyse in dieser Arbeit, denn so kann das Werk als Resultat der Schreibstrategie der Autorin gesehen werden. Bei der Analyse sollen auch die Autorin und ihre (theoretische) Position eine Rolle spielen - alle vier Autorinnen haben zahlreiche Essays, Artikel oder Interviews veröffentlicht, in denen sie ihre Meinung kundtun. Sie geben Aufschluss über ihre Wahrnehmung der Gesellschaft, ihre Erfahrung als Frauen in der literarischen Welt und somit auch über das Spannungsfeld *machismo* – *feminismo*. Dies ist insofern interessant, als es uns zeigt, wie die Autorinnen diese Problematik sehen und ob sie ihr Wichtigkeit in ihren Werken zuteilen. Am Ende dieser Arbeit sollen die Schreibstrategien der Autorinnen und besonders auch ihre unterschiedlichen Inszenierungen von Frauenstimmungen verglichen werden und zusätzlich untersucht werden, ob Ähnlichkeiten zwischen den theoretischen Positionen der Autorinnen und ihren Werken besteht.

2 MEXICANIDADES

Der Raum, in dem sich mexikanische Autorinnen bewegen, ist kein neutraler – die mexikanische Gesellschaft mit ihren Strukturen prägt jede Autorin und darum soll in diesem Kapitel das Bild der mexikanischen Frau in der mexikanischen Nation und ihrer Geschichte thematisiert werden. Da der *machismo* für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist, soll dieser Begriff zu einem zentralen Thema für die Beschäftigung gemacht werden. Bevor aber eine genaue Definition von *machismo* erarbeitet wird, soll eine kurze Betrachtung vorangestellt werden. In zahlreichen Büchern und Beiträgen zum Thema⁹ scheint es, dass im Alltag Mexikos eine weit verbreitete Dichotomie in Beziehung zu den Geschlechterstrukturen herrscht. Diese Dichotomien lassen sich in den oft verwendeten Gegensatzpaaren Verstand und Emotion, Kultur und Natur sowie Geist und Körper gegenüberstellen. Diese Gegensatzpaare wurden in Mexiko im Lauf der Zeit durch den patriarchalen Diskurs perpetuiert, beispielsweise

⁸ Marta Traba: „Hipotesis sobre una escritura diferente“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega: *La sartén por el Mango*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, Seite 22.

⁹ Vgl. u.a.: Michaela Peters: *Weibsbilder: Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boullosa*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1999 oder: Cristina González Hernández: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Encuentro, 2002.

durch Kirche, Staat oder Kultur und das Frauenbild erfuhr eine Mystifizierung, vor allem auch durch zwei speziell mexikanische Archetypen: Malinche und die Virgen de Guadalupe. Beide Archetypen verkörpern ein idealisiertes Frauenbild, nach dessen Idealen im realen Leben keine Frau leben kann und sie begünstigen das Weiterleben von machistischen Gesellschaftsstrukturen. Darum soll im Folgenden zuerst eine Betrachtung der verschiedenen Definitionen von *machismo* betrachtet und danach eine Charakterisierung des Phänomens gezeichnet werden, auch unter Berücksichtigung dieser soeben genannten weiblichen Archetypen.

2.1. DEFINITIONEN VON *MACHISMO*

Was ist *machismo*? Es fällt nicht leicht, diesen Begriff, von dem sicherlich jeder ‚irgendeine Vorstellung‘ hat, zu definieren. Offensichtlich ist, dass der Begriff eine starke konnotative Prägung erfährt und sehr viele Klischees und Stereotypen zur Folge hat. Es existieren also verschiedene Interpretationen dieses Phänomens.

Im Wörterbuch der *Real Academia Española* wird *machismo* wie folgt definiert: „Actitud de prepotencia de los varones respecto a las mujeres.“¹⁰ Eine sehr kurze und kompakte Erklärung des Phänomens, bei der ein Fokus auf die Einstellung der Männer gegenüber den Frauen gelegt wird. Etwas anders die Definition in Langenscheidts Fremdwörterbuch bezeichnet *machismo* als „übertriebener Männlichkeitskult“¹¹, hier wird das Verhalten der Männer in den Vordergrund gerückt, der Fokus liegt hier rein auf den Männern, ihre Beziehung zu den Frauen wird nicht angesprochen. Diese beiden Definitionen lassen noch nicht wirklich auf die Vielzahl von Konnotationen oder regionale Besonderheit schließen. In der Brockhaus Enzyklopädie stößt man auf eine längere Ausführung:

Machismo [ma't ismo; span.; zu macho >männlich<, >stark<, >rauh< , von lat. masculus >männlich>] der, -(s), durch starke Überlegenheitsgefühle

¹⁰ *Diccionario de la Real Academia Española* via: <http://buscon.rae.es/draeI/> (letzter Zugriff am 7.5. 2012).

¹¹ *Langenscheidts Fremdwörterbuch* via: <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (Zugriff zuletzt am 13.11.2012).

und Herrschaftsansprüche gegenüber der Frau gekennzeichnete Einstellung des Mannes (bes. ausgeprägt in den lateinamerikan. Gesellschaften)¹²

In dieser Definition findet man abermals Betonung der Einstellung, außerdem ist erstmals die Rede davon, dass dieses Phänomen einen besonderen Bezug zu Lateinamerika aufweist. Auch wird die Herleitung von *macho* angegeben. Das Wort *macho* hat zwei Formen: Es kann sowohl als Substantiv als auch als Adjektiv verwendet werden. Verwendet man es substantivisch, trägt es, denotativ betrachtet, die Bedeutung von „männliches Tier“¹³, in etwa so wie Männchen bei uns im Deutschen. Wird es aber adjektivisch verwendet, hat es mehr Bedeutungen: „13. adj. Fuerte, vigoroso.“¹⁴ und „14. Adj. Valiente, animoso, esforzado.“¹⁵. Hierbei schwingen schon wesentlich mehr konnotative Bedeutungen mit als bei der substantivischen Verwendung, nämlich männlich, stark, mutig, kräftig - alles Wörter, die sinnlich aufgeladen sind. Trotzdem wird *macho* auch als Substantiv konnotativ verwendet und bezeichnet einen Macho, ein Wort, das auch im deutschen Sprachraum übernommen wurde und üblicherweise einen präpotenten Mann bezeichnet¹⁶.

Eine weitere Definition wurde dem *Diccionario del español de México* entnommen:

machismo

s m Actitud del hombre que considera que el sexo masculino es naturalmente superior al femenino, y la manifiesta con prepotencia, a la vez que con paternalismo hacia las mujeres, así como mediante demostraciones de fuerza y virilidad.¹⁷

Diese Definition ist für die vorliegende Arbeit besonders interessant, denn sie bietet eine Erklärung aus dem mexikanischen Spanisch und sie offeriert eine kurze und prägnante Zusammenfassung der Charakteristika aus mexikanischem Blickwinkel. Im Vergleich zu

¹² Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. 13. Lah-Maf. Mannheim: Brockhaus Verlag, 1990¹⁹, Seite 672.

¹³ Vgl. *Diccionario de la Real Academia Española* via <http://buscon.rae.es/draeI/>: „Animal del sexo masculino“ (Zugriff zuletzt am 07.5.1212).

¹⁴ Vgl. *Diccionario de la Real Academia Española* via <http://buscon.rae.es/draeI/>.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. z.b.: „**Ma·cho**, der; -s,-s umgangssprachlich Mann mit demonstrativ → maskulinem (Imponier-)Verhalten, v.a. Frauen gegenüber, vgl. Malechauvinist, → Chauvi“ in: *Langenscheidts Fremdwörterbuch* via: <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (letzer Zugriff 24.1.2013).

¹⁷ *Diccionario del español de México* via: <http://dem.colmex.mx/> (letzer Zugriff am 16.5.2012).

den obig genannten Definitionen bietet sie wesentlich mehr Informationen: Superiorität, Präpotenz, Paternalismus von Männern gegenüber Frauen, sowie Demonstration von Stärke und Männlichkeit.

Diese vier Definitionen beantworten also alle in Grundzügen die Frage, was *machismo* ist. An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass *machismo* generell eine Einstellung oder ein Verhalten ist, bei dem die Männer sich den Frauen gegenüber überlegen fühlen. Interessant ist jedoch der Unterschied der kulturellen Normativität, mit der die verschiedenen Enzyklopädien diesen Begriff erklären. Im Brockhaus findet man den *machismo* besonders in lateinamerikanischen Gesellschaften definiert, die anderen Definitionen könnten als universal gültig gelten. Ist dies wirklich so? Oder stellt der lateinamerikanische *machismo* eine Besonderheit dar? Erna Pfeiffer schreibt dazu folgendes:

Der Machismo existiert also auch bei uns; und doch gibt es darüber hinaus eine spezifisch lateinamerikanische Konstellation, die den lateinamerikanischen Machismo grundlegend unterscheidet, selbst von dem in anderen romanischen Ländern, ja sogar vom im Mutterland Spanien beobachtbaren Phänomen, das nur scheinbar in einen Topf mit ihm geworfen werden kann.¹⁸

Da sich die vorliegende Arbeit auf Mexiko fokussiert, soll an dieser Stelle die Definition des *Diccionario del español de México* anfänglich als Basis dienen. In Folge soll jedoch der *machismo* in Lateinamerika bzw. Mexiko etwas näher untersucht werden. Um eine vielseitige Beschreibung des Phänomens und seiner Charakteristika zu garantieren, sollen verschiedene Bereiche untersucht werden.

¹⁸ Erna Pfeiffer: *Aus der Rolle geFallen!: neuere lateinamerikanische Literatur zwischen Machismo und Feminismo*. Hamburg: Kovač, 2008, Seite 14.

2.2 HISTORISCHER EXKURS: LA MALINCHE

Die Malinche ist eine der wenigen bekannten Frauengestalten in der frühen Geschichte Mexikos und besonders interessant, da sich um ihre Gestalt ein regelrechter Mythos und zahlreiche wissenschaftliche Diskussionen gebildet haben. Sehr oft wird die Malinche als „Urmutter der *mestizaje*“¹⁹ gesehen und ihre Verbindung mit Hernán Cortés als symbolischer Ursprung der mexikanischen Nation bewertet. Die Debatte um nationale Identität rückte besonders im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt, nach der mexikanischen Revolution, und sie machte sich die Figur der Malinche zu eigen:

Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit der im 20. Jahrhundert vorherrschenden, philosophischen und psychologischen Suche nach einer nationalen Identität bei den Intellektuellen. Sie machten sich die Introspektion und die Analyse der mexikanischen Realität zur Aufgabe. [...] In diesem Zusammenhang kam eine erneute Diskussion um Malinche und Cortés in Gang, die in der Identitätsdiskussion Mexikos im 20. Jahrhunderts in Bezug auf verschiedene Aspekte eine wichtige Stellung einnehmen[...].²⁰

Darunter befindet sich auch Octavio Paz' berühmtes Essay *El laberinto de la soledad* (1976)²¹, das auch für die vorliegende Arbeit von großem Interesse ist, denn es zeigt wie anhand der Geschichte der *machismo* und das lange Zeit vorherrschende Frauenbild in Mexiko geprägt wurden. In ihrem Aufsatz „La Malinche: Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung“ (2001) spricht Barbara Dröscher von den „vielen Gesichtern“²² der Malinche und präsentiert darin einige von diesen Gesichtern, worunter man verschiedene wissenschaftliche Ansätze und ihre Auffassung um die Malinche verstehen kann. Einige davon sollen hier Betrachtung finden, im besonderen Interesse stehen dabei natürlich auch Essays von Frauen über die Malinche. Wieso die Malinche auch für vorliegende Arbeit von Bedeutung ist? Roger Bartra meint dazu, dass die Erzählungen um die Malinche auch heute noch das Bewusstsein und die Gefühle der

¹⁹ Barbara Dröscher/Carlos Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001, Seite 7.

²⁰ Carmen Wurm: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996, Seite 176f.

²¹ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.

²² Barbara Dröscher: „La Malinche: Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung“ in: Dröscher/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001, Seite 13.

Mexikaner beeinflusse²³. Der Malinche-Mythos wirkt sich also auf Gesellschaft und Gefühle aus und seine Wichtigkeit zeichnet sich daher auch für die Thematik dieser Arbeit ab, denn sowohl *machismo* und auch *feminismo* sind gesellschaftliche Phänomene.

2.2.1. MALINCHE – EINE HISTORISCHE BETRACHTUNG

Der Mythos um die Figur der Malinche basiert auf einigen wenigen, historisch zuverlässigen Quellen:

Tatsächlich können wir über die historische Person, die wir Malinche nennen, kaum mehr sagen als daß sie Cortés 1519 in Tabasco übereignet wurde, christlich auf den Namen Marina getauft wurde, mit ihm einen Sohn hatte, ihn bis maximal 1526 begleitet hat, für ihn übersetzte und dann wieder aus der Geschichte verschwand.²⁴

Dazu zählen einerseits die *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* von Bernal Díaz de Castillo²⁵, einem spanischen Soldaten der eine Chronik über die spanische Conquista schrieb. Die Geschichte um die Herkunft der Malinche wird dort in einem Kapitel²⁶ behandelt und sie wird als weise und den Spaniern treu zur Seite stehend dargestellt.²⁷ Einen weiteren kurzen Hinweis auf Malinche findet man in den *Cartas de Relación*, von dem Conquistador Hernán Cortés an das spanische Königshaus gerichtet²⁸. In diesen Briefen wird die Malinche zweimal erwähnt, er bezeichnet sie als „la lengua que yo tengo“ und „la que siempre he traido conmigo“²⁹.

Dabei wird ihre Tätigkeit als *lengua* übersetzt, als Dolmetscherin, und ebenso der Besitzanspruch Cortés' gegenüber Malinche unterstrichen: Er nimmt sie überall hin mit,

²³ Roger Bartra: „Los hijos de la Malinche“ in: Glantz: *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México D.F.: Taurus, 2001, Seite 195.

²⁴ Barbara Dröschner: „La Malinche: Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung“ in: Dröschner/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Seite 24.

²⁵ Vgl. Carmen Wurm: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Seite 15.

²⁶ Vgl.: „Wie Donna Marina, die Gebieterin über Land und Leute war, nach Tabasco gekommen ist“ in: Bernal Díaz de Castillo: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Frankfurt am Main: Insel, 1981, Seite 82f.

²⁷ Vgl. Díaz de Castillo: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Seite 82f.

²⁸ Vgl. Michaela Peters: *Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa*. Seite 47.

²⁹ Vgl. ebd. Seite 47.

sie wird darin als Sklavin dargestellt. Außerdem existieren zwei indianische Bilderschriften, der *Códice Florentino* von Fray Bernardino de Sahagún und *Lienzo de Tlaxcala* von den Tlaxcalteken.³⁰ Michaela Peters schreibt zu diesen Kodizes: „in nur eingeschränktem Maße kann man hierin die indianische Sicht der *Conquista* erkennen, da eine Beeinflussung durch die spanischen Missionare nicht auszuschließen ist.“³¹

In Díaz de Castillos Chronik wird die Herkunft Malinches, hier nun etwas zusammengefasst, so geschildert: Geboren in einem Dorf namens Paynala, unweit von Stadt Coatzacoalco, waren Malinches Eltern Kaziken. Da Malinches Vater aber starb, heiratete die Mutter einen anderen Mann, wieder einen Kaziken, und das Paar gebar einen Sohn. Nach dem Tod der Eltern sollte die Herrschaft auf den Sohn übertragen werden, und da sie fürchteten, Malinche werde ihm diese Herrschaft streitig machen, wurde sie zu einer indianischen Familie gegeben und das Gerücht verbreitet, sie sei verstorben. Die indianische Familie gab sie weiter nach Tabasco und von dort gelangte sie als Opfergabe zu Cortés. In diesem Kapitel wird auch von Malinches Dolmetschertätigkeit berichtet: „Da Marina in allen Kriegen in Neuspanien wichtige Dienste als Dolmetscherin leistete, nahm sie Cortes überallhin mit.“³² Außerdem wird ihre Wichtigkeit für die spanischen Conquistadoren herausgestrichen:

Diese Frau war ein entscheidendes Werkzeug bei unseren Entdeckungsfahrten. Vieles haben wir unter Gottes Beistand nur mir ihrer Hilfe vollbringen können. Ohne sie hätten wir die mexikanische Sprache nicht verstanden, zahlreiche Unternehmungen hätten ohne sie einfach nicht durchgeführt werden können.³³

Malinche wird hier als ein Werkzeug dargestellt, ein Ding, aber auch als ein großes Glück für die Spanier. Außerdem wird auch die Beziehung von Malinche und Cortés angesprochen: „[...] und habe ihr durch Cortes einen Sohn geschenkt, außerdem habe sie auf diese Weise einen guten Gatten bekommen“³⁴ Es wird also verdeutlicht, dass Malinche und Cortés einen gemeinsamen Sohn hatten und sexuelle Intimität ihre

³⁰ Vgl. Michael Peters: *Weibsbilder*. Seite 49.

³¹ Ebd. Seite 49.

³² Díaz de Castillo: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Seite 83.

³³ Ebd. Seite 83.

³⁴ Ebd. Seite 82.

Beziehung prägte. Auch wird erwähnt, dass Malinche später, nachdem Cortés Marina nicht mehr benötigt, mit dem Spanier Juan Xaramillo verheiratet wird³⁵. Aus diesem Kapitel Díaz de Castillos Bericht lässt sich herauslesen, wie Marina zu Cortés kam, es wird knapp von ihrer Tätigkeit als Dolmetscherin berichtet und von ihrer Beziehung zu Cortés und von der späteren Ehe mit Juan Xaramillo.

Nun soll an dieser Stelle kurz die Frage um Malinches verschiedene Namen behandelt werden. In Cristina González Hernández Werk über die Malinche findet man auch ein Kapitel über ihre verschiedenen Namen. Die Autorin schreibt dazu:

Los diferentes nombres, convenientemente ordenados, parecen corresponder a sucesivas etapas de un proceso, siendo indicativos de algunas transformaciones fundamentales del sujeto histórico tanto en el ámbito indígena como en el español, al tiempo que reflejan la visión particular de los autores.³⁶

Diese Etappen, von denen die Autorin bespricht, sollen nun knapp behandelt werden.

In Díaz de Castillos Chronik wird sie hauptsächlich mit Doña Marina angesprochen, ein Hinweis auf ihr Übertreten zum christlichen Glauben und auch für ihren gehobenen Status³⁷. Außerdem findet man in der Chronik auch den Namen Malinche, nämlich als von Moctezuma gesendete Männer, die Malinche aufsuchen um bei ihr vorzusprechen: „Malinche! Moctezuma, unser Herr und Gebieter schickt dir diese Geschenke und bittet dich, sie wohlwollend anzunehmen!“³⁸. Daraus lässt sich schließen, dass der Name ‚Malinche‘ von den indigenen Völkern als Anrede für Doña Marina verwendet wurde.

Bei der Recherche über die Malinche stößt man auch noch auf den Namen Malintzin:

Ihr Name Malintzin ging hingegen auf das Náhuatl zurück, wobei das grammatikalische Morphem *tzin* – ein Zeichen des Respektes – auf ihre adlige Abstammung verweist. Dieser Aspekt findet sich ebenfalls in der spanischen Abwandlung *Malinche* wieder.³⁹

³⁵ Díaz de Castillo: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Seite 82.

³⁶ Cristina González Hernández: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Seite 182.

³⁷ Vgl. hierzu Carmen Wurm: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Seite 21: „Die Anrede der Frauen oder Töchter von Kaziken mit diesem Titel zeigt, daß die Spanier ihre Gesellschaftsstruktur auf die der Mexikaner übertrugen und gerade die Indios aus höheren Gesellschaftsschichten durchaus als gleichwertig akzeptierten“.

³⁸ Díaz de Castillo: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Seite 191.

³⁹ Jean Fegne: *Discourse et image de Malentzin, „la madre de la raza“*. Mikrofilm: Toulouse, 1989, Seite 10 zitiert nach: Michaela Peters: *Weibsbilder*. Seite 47f.

Weiters existiert noch ein vierter Name, nämlich der Name Malinalli. Dieser Name leitet sich vom aztekischen Kalender *tonalpohualli* ab und ist das Zeichen für einen Tag in dem Kalender, meist der Tag der Geburt. Interessant hierbei ist, dass das Zeichen des *malinalli* als ein unglückbringendes Zeichen wahrgenommen wurde⁴⁰. Gónzales Hernández bezeichnet den Namen Malinalli als den „nombre original“⁴¹, von dem sich die anderen Versionen, Malintzin und Malinche, ableiten. Außerdem stößt man noch auf den Namen Tenepal, beispielsweise bei Margo Glantz und bei Cristina Gonzáles Hernandez. Diese erklärt ihn folgendermaßen: „Tenepal podría traducirse como <<gracias a quien tiene boca>> o <<por medio del que habla>>.“⁴² Damit wird von verschiedenen AutorInnen auf Malinches Übersetzungstätigkeit hingewiesen. Für viele WissenschaftlerInnen, die sich mit der Figur der Malinche auseinandersetzen, konstituiert sich ihre Besonderheit durch ihre Rolle als Dolmetscherin, als „la lengua“ von Cortés⁴³. Hätte sie nicht Kenntnisse in beiden indigenen Sprachen gehabt, nämlich Náhuatl und der Mayasprache⁴⁴, lässt sich annehmen, dass sie ein normales Frauenschicksal durchlebt hätte und in den Chroniken der Conquista keine Beachtung gefunden hätte. Malinche übersetzte also für die Spanier, anfangs noch gemeinsam mit Francisco de Aguilar, einem spanischen Soldaten der einige Jahre bei einem Mayastamm verbracht hatte und daher diese Sprache beherrschte.

Interessant hierbei ist auch folgende Tatsache: „Die Dolmetscherrolle Marinas beschränkte sich nicht nur auf das bloße Wiedergeben des von Cortés bzw. Aguilar Gesagtem, ihre Aufgabe war es auch, diese in eine für die Azteken vor dem Hintergrund ihrer Kultur verständliche Form zu übertragen“⁴⁵. Außerdem informierte Malinche die Spanier über die Geographie des Landes und die Traditionen und Sitten der aztekischen Gesellschaft. In einigen Diskursen wird von der Malinche als Cortés' *faraute* gesprochen,

⁴⁰ Vgl. u.a. Michaela Peters: *Weibsbilder*, Seite 48, Jean Franco: „La Malinche – Vom Geschenk zum Geschlechtervertrag“ in: Drösch/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Seite 44, González Hernández: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Seite 184.

⁴¹ González Hernández: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Seite 182.

⁴² Vgl. ebd. Seite 185.

⁴³ Vgl. u.a. Jean Franco: „La Malinche – Vom Geschenk zum Geschlechtervertrag“ in: Drösch/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Seite 43.

⁴⁴ Vgl. Carmen Wurm: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Seite 22.

⁴⁵ Vgl. ebd. Seite 25.

das heißt eine Art Botschafterin oder Sekretärin die übersetzt, vermittelt und praktisch alle Probleme löst⁴⁶. Eine große Loyalität gegenüber den Spaniern bewies Malinche, dies schlug sich am offensichtlichsten in Cholula nieder, wo Malinche eine Frau eines Kaziken täuschte und so einen Überfall auf die Spanier vereitelte und sie dadurch rettete. Diese Täuschung und die Auswirkung daraus, nämlich jenes Blutbad, das die Spanier danach anrichteten, wird oft als Grund für die *traición*, den Verrat Malinches am eigenen Volke gesehen⁴⁷.

2.2.2. MALINCHE ALS MYTHISIERTES FRAUENBILD IM *MACHISMO*?

Neben dem historischen Diskurs, in dem die Figur der Malinche einen wichtigen Platz einnimmt, hat sie noch eine zweite Bedeutung und diese ist für vorliegende Arbeit von besonderem Interesse: Die Mystifizierung, die sie erfährt und ihre Konstitution als Archetype für das Frauen- und Mutterbild Mexikos im Zuge der nationalen Identitätsdebatte. In der nationalen Wahrnehmung der Figur der Malinche wird sehr oft dieser Verrat am eigenen Volk in den Vordergrund gestellt und ihre Figur wird oft äußerst negativ interpretiert, wie beispielsweise in dem berühmten Essay von Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1976). Weiter oben wurde die Dualität des herrschenden Frauenbildes in Mexiko angesprochen, konstituiert aus Malinche und der Virgen de Guadalupe oder die Gegenüberstellung Heilige/Hure. Die Malinche nimmt in dieser Dualität die negative Seite ein, sie verkörpert die Figur der biblischen Eva, während die Virgen de Guadalupe die heilige Mutter Maria darstellt⁴⁸. Die negative Wahrnehmung der Malinche beruht also auf ihrem Verrat an ihrem eigenen Volk, sie dient dem mexikanischen Volk als Sündenbock. Diese Wahrnehmung wurde besonders stark durch Octavio Paz mit seiner Darstellung der Malinche als *La Chingada* beeinflusst. Octavio Paz untersucht und analysiert in seinem Essay *El laberinto de la soledad* (1976) den mexikanischen Nationalcharakter, die mexikanische Identität, wie er es ausdrückt: die *mexicanidad*. Was ist das spezifisch Mexikanische? Wodurch konstituiert sich dies?

⁴⁶ Vgl. u.a. Margo Glantz: „Die entäußerte Stimme“ in: Dröschner/Rincón[Hg.]: *La Malinche*. Seite 65.

⁴⁷ Vgl. Carmen Wurm: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Seite 25ff.

⁴⁸ Vgl. u.a. Gonzalez Hernández: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Seite 41.

Diese Thematik wird auch in seinem Kapitel „Los hijos de la Malinche“ behandelt und er stützt sich dabei auf die Geschichte, sprich, historische Fakten⁴⁹. Die Beschreibung des mexikanischen Charakters fällt dabei nicht sehr positiv aus: „nuestra actitud cerrada e inestable“⁵⁰ oder die Beschreibung des Mexikaners als jemand, der sich nicht traut oder gar nicht erst den Willen aufbringt, er selbst zu sein⁵¹ - analog vergleichbar mit dem Verrat am eigenen Volk, den die Malinche begeht. Diese Gefälligkeit, kulturell anderes gegenüber dem Eigenen zu favorisieren, sei also, laut Paz, einer der Wesenszüge der Mexikaner. Paz schreibt der Malinche die Rolle der *madre chingada* zu; *chingar* ist für Paz' Essay ein wichtiges Wort: In einem längeren Diskurs erörtert Paz in diesem Kapitel die verschiedenen Konnotationen des Verbs *chingar* in den verschiedenen Teilen der spanischsprachigen Welt und er legt einen Fokus auf folgende Definition: „Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa“⁵². *Chingar* steht also vor allem im Zusammenhang mit Macht. Paz betont besonders die Gewalt, in dessen Verbindung das Wort *chingar* steht: „El verbo denota violencia.“⁵³. Oder: „En suma, chingar es hacer violencia sobre otro.“⁵⁴. Durch die Verbindung, die Paz zwischen der *mexicanidad* und *chingar* schafft, kreiert er so ein Bild der mexikanischen Gesellschaft, das geschlechtlich bedingt ist:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior.⁵⁵

Das Männliche ist für Paz also das aktive, aggressive Männchen, unveränderlich in seinen Ansichten und Gewohnheiten, ein richtiger Macho also, dem die Frauen sich anzupassen (haben?). Die Frau ist für Paz eine passive Seele, wehrlos, sich öffnend und beeinflussbar. In Folge bringt Paz dann diese Dualität mit dem Mutterbild in Verbindung: „La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza.“⁵⁶.

⁴⁹ Vgl. hierzu: Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. Seite 64: „[...] el carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de esas circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas. La situación del pueblo durante el período cultural sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable.“

⁵⁰ Ebd. Seite 64.

⁵¹ Vgl. ebd. Seite 66.

⁵² Ebd. Seite 71.

⁵³ Ebd. Seite 69.

⁵⁴ Ebd. Seite 70.

⁵⁵ Ebd. Seite 70.

⁵⁶ Ebd. Seite 72.

Dieses negative Mutterbild hat einen natürlichen Effekt: Eine Bekräftigung des Vaters, was patriarchalische Strukturen und *machismo* perpetuieren kann. Schlussendlich bringt Paz das negative Mutterbild mit der Malinche in Verbindung:

Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados.⁵⁷

Durch diesen Satz konstituiert Paz die mythisierte Archetype der Malinche. Im Gegensatz zur Malinche wird, wie schon erwähnt, das idealisierte mexikanische Frauenbild gesehen, nämlich die Virgen de Guadalupe, die Heilige, deren Qualitäten Aufopferung, Verzicht und Selbstlosigkeit – im Spanischen zusammengefasst mit *abnegación* – sind. Diese Dualität der Frauenbilder Mexikos schafft eine recht begrenzte Wahrnehmung. Durch die Beschäftigung mit diesen Frauenbildern der *mexicanidad* behandelt Paz auch gleichzeitig einige Symptome des *machismo*; wie beispielsweise die Auswirkungen des Wortes *chingar*: Macht, Aktivität, Verschlossenheit, Gewalt und eine hierarchische Dualität in überlegen/inferior, bei der die Superiorität die offensichtlich männlich dominierte Qualität darstellt. Wie es scheint, bietet der *machismo* den mexikanischen Männern eine Möglichkeit zur Bewältigung des Inferioritätsgefühls, verursacht durch die Conquista, er kann als ein Ausdruck der Hilflosigkeit des von außen eroberten Mannes sein. Als Beispiel passt hier auch die kulturelle Hegemonie der Vereinigten Staaten, die eine große Einwirkung auf Mexiko ausübt. In gewisser Weise lässt sich der *machismo* hier also auch als eine Archetypisierung der mexikanischen Männlichkeit sehen.

Die Interpretation von Octavio Paz ist besonders interessant im Hinblick auf seine negative Zeichnung der Malinche und seine Fokussierung auf den Verrat. In den letzten Jahrzehnten gibt es aber auch immer mehr Frauen, die ganz andere historische Blickpunkte betrachteten und die Malinche oft wesentlich positiver porträtierten. Hierzu schreibt beispielsweise Margo Glantz: „Si uno estudia la figura de la Malinche, tal y como aparece en los textos de los cronistas, encuentra semejanzas y discrepancias con

⁵⁷ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. Seiten 77f.

Paz. La Malinche no fue, de ningún modo, una mujer pasiva [...]“⁵⁸. Durch dieses Zitat wird offensichtlich, dass die Darstellung der Malinche auch viel mit einer subjektiven Interpretation zu tun hat. Positive Darstellungen der Malinche gibt es aber, obwohl Paz Essay zu den bekanntesten und am meisten zitierten gehört, trotzdem viele.

Ein Beispiel hierfür ist Margo Glantz: Sie hat sich intensiv mit der Malinche beschäftigt, von ihr gibt es einige Essays und außerdem einen Sammelband zur Thematik: *La Malinche, sus padres y sus hijos* (2001). An dieser Stelle nun soll der Aufsatz „Doña Marina und der Capitán Malinche“⁵⁹ behandelt werden, in dem Glantz eine interessante Beobachtung niederschreibt. Sie führt anhand Díaz de Castillos Chronik die Feststellung durch, dass für Frauen in diesem Epos sehr wenig Platz ist, dass Frauen nebensächlich und anonym betrachtet werden und immer als kollektive Gestalten dargestellt werden. Nun kommt die Besonderheit Malinches ins Spiel: da sie „vorlaut, lärmend und unbefangen“⁶⁰ und eine gute Übersetzerin ist, sticht sie durch ihre Besonderheit hervor und findet in Bernal de Castillos auch Betrachtung. Glantz schreibt hierzu:

Bekanntlich, und das wußten schon die Griechen, ist *la raza de las mujeres* (das Geschlecht/die Gattung der Frauen) von derjenigen der Männer verschieden, und wenn sich eine Frau auf eine Weise verhält, die von dem ihr vorgeschriebenen kulturellen Modell abweicht, so verleiht ihr dieses außergewöhnliche Verhalten den Rang eines Menschen, das heißt sie gehört dann zur Kategorie Mensch.⁶¹

Der Fokus auf Malinches Besonderheit, ihre Differenz im Vergleich zu den anderen Frauen verleiht ihr Betrachtung, sie sticht hervor, sie schafft es, von einer marginalen Position ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken und das Schweigen um sie herum zu brechen. Diese Sicht auf die Malinche ist eigentlich eine recht feministische, bildet sie doch eine Art weibliche Erfolgsgeschichte ab.

⁵⁸ Margo Glantz: „Las hijas de la Malinche“ in: Glantz: *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, Seite 179.

⁵⁹ „Doña Marina und der Capitán Malinche“, in: Dröscher/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001.

⁶⁰ Margo Glantz: „Doña Marina und der Capitán Malinche“ in Dröscher/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Seite 87.

⁶¹ Ebd. Seite 83.

Auch in einem Text von Claudia Leitner findet die Figur der Malinche positive Betrachtung:

[...] weg vom Geschlecht hin zur *lengua*, weg von einer Malinche als Inbegriff passiv-leidender Weiblichkeit hin zu einer rasch begreifenden, sprachgewaltigen, sich neue Wissens- und Kommunikationstechnologien aneignenden Malinche. Eine solcherart (rede-) gewandte Malinche wäre der Aktuation der historischen Protagonistin gerechter, würde den Aktionsradius ihrer „hijas“ erheblich erweitern und, *last but not least*, elitäre Prämissen von „stoischen, gleichmütigen, verschlossenen Indios“ destabilisieren.⁶²

Die Malinche erfährt hier eine sehr positive Interpretation. Es zeigt sich, dass man aus den historischen Details auch eine gänzlich andere Sichtweise auf die Malinche gewinnen kann. Wie schon die Darstellung von Margo Glantz weist auch jene von Claudia Leitner deutlich feministische Züge auf.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Malinche eine historische Figur ist, die aber eine Mystifizierung erfahren hat und als ein übliches Bild der archetypisierten mexikanischen Frau weit verbreitet ist. Die jeweiligen Darstellungen von Octavio Paz bzw. Margo Glantz und Claudia Leitner zeigen aber auch, dass die historischen Fakten der Malinche leicht für verschiedene ideologische Zwecke verwendet werden können. Die Malinche ist ein anschauliches Beispiel eines Spielballs zwischen *machismo* und *feminismo*: Wurde sie anfänglich noch als ein typisches, passives Frauenbild im *machismo* gesehen, wird sie in neueren Texten wesentlich feministischer dargestellt. Diese Betrachtungen sollen uns nun als Überleitung zum Versuch, den *machismo* zu charakterisieren, dienen. Paz und seine Überlegungen zur *mexicanidad* spielen auch hierfür eine Rolle, da sie Aufschluss über die schon erwähnte Archetypisierung der Geschlechterstrukturen geben können.

⁶² Claudia Leitner: „Der Malinche-Komplex“ in: Dröscher/Rincón[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Seite 146 .

2.3. *MACHISMO* - VERSUCH EINER CHARAKTERISIERUNG

Aus der bisherigen Untersuchung zum *machismo* kann man bisher folgende Resultate resümieren: Ruft man sich die Definition des *Diccionario del español de México* ins Gedächtnis, kommt man zu folgenden Eigenschaften: Eine Einstellung, bei der Männer sich den Frauen natürlich überlegen fühlen und dies durch Präpotenz und Paternalismus sowie durch Demonstration von Stärke und Männlichkeit zeigen. Ebenso ist es wichtig, hier festzuhalten, dass es einen Unterschied zwischen dem *machismo* generell und dem mexikanischen *machismo* gibt. Doch was ist dieser mexikanische *machismo* eigentlich? Eine veraltete Einstellung der mexikanischen Gesellschaft? Eine Archetypisierung der mexikanischen Männlichkeit? Eine Stereotypisierung? Ein mexikanisches Artefakt der Männlichkeit? Oder Realität? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten und an dieser Stelle soll festgehalten werden, dass sich der mexikanische *machismo* mit all diesen eben genannten Begriffen in Verbindung bringen lässt, aber sich nicht eindeutig einem zuordnen lässt. In Folge sollen einige Beiträge zum Thema betrachtet werden.

2.3.1. EINE STEREOTYPE DARSTELLUNG

Ein Beitrag, der hier Betrachtung finden soll stammt von Dieter Rünzler. Er analysiert und charakterisiert das Phänomen *machismo* in seinem Buch *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit* (1988)⁶³ und führt zuerst eine historische Abhandlung durch, in der er nach Wurzeln des *machismo*, sowohl in den Strukturen der Konquista, aber auch in der spanischen und der präkolumbianischen Gesellschaft sucht. Dies soll aber an dieser Stelle nicht von Interesse sein. Nach dieser Abhandlung charakterisiert er den *machismo*, den er als „fluktuierenden Stereotyp“⁶⁴ bezeichnet. Es ist also offensichtlich, dass hier eine recht klischeehafte Beschreibung eines mexikanischen Stereotyps behandelt wird; und genau deswegen soll der Beitrag an dieser Stelle verwendet werden – er kann als kompakte Übersicht über die gängigen Stereotype fungieren. Rünzler beschreibt den

⁶³ Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1988.

⁶⁴ Ebd. Seite 109.

machismo äußerst detailreich, aber in vorliegender Arbeit sollen seine aufgezählten Charakteristika etwas zweckmäßiger in drei Bereiche eingeteilt werden: Charakteristika der Familie, des Auftretens/Verhaltens und der Werte des *machismo*.

Laut Rünzler seien Auftreten und Verhalten des Mannes im *machismo* vor allem geprägt durch das Streben nach Macht:

„Dieses Streben nach Macht ist die Konsequenz eines Rollenbildes, welches dazu beiträgt, die Welt in allen Bereichen – politisch, wirtschaftlich, privat, in der Familie – in überlegen und unterlegen einzuteilen.“⁶⁵

Dieses Machtstreben wird also zum zentralen Inhalt des Lebens und beeinflusst und prägt sehr viele Bereiche. Dabei generiere es, wie Rünzler festlegt, eine Dualität, die das Weltbild des *machismo* prägt: Eine Einteilung, wie aus obigem Zitat klar wird, in Überlegenheit und Unterlegenheit. Diese Beobachtung geht Hand in Hand mit jener von Octavio Paz. Offensichtlich ist dabei, dass sich dieses Machtstreben auf die Sexualität des Mannes auswirkt, daraus ergibt sich eine, wie Rünzler es nennt, „sexuelle Repression der Frau“⁶⁶, oftmals geprägt von Aggressivität und Bedrohung⁶⁷. Gewalttätiges, präpotentes oder brutales Auftreten, die Sexualität betreffend, gegenüber Frauen seien demnach also keine Außergewöhnlichkeiten im *machismo*. Generell ist Sexualität ein wichtiges Schlagwort; promiskuitives Verhalten und eine Betonung auf die Potenz sind zwei Charakteristika des *machismo*, die oft als die wichtigsten gesehen werden⁶⁸. Sexuelles Interesse an den verschiedensten Frauen, eheliche Untreue und Zeugungsfähigkeit definieren, laut Rünzler, einen klassisch machistischen Mann⁶⁹.

Aggressivität und Gewalttätigkeit findet man aber nicht nur im Bereich des Sexualverhaltens, sondern auch bei der „Demonstration von Mut“⁷⁰. Rünzler bezeichnet den persönlichen Mut als die Spitze der Hierarchie der männlichen Werte. Daraus lassen sich folgende Schlagworte herausziehen, welche als „Ausdruck von Männlichkeit

⁶⁵ Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 134.

⁶⁶ Ebd. Seite 114.

⁶⁷ Vgl. ebd. Seite 115f.

⁶⁸ Vgl. hierzu die Anmerkung in: Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 177: „Vor allem nicht mexikanische Autoren tendieren dazu, diese Komponente des Machismo überzubetonen. [...] reduzieren den Machismo auf dessen „plakativste“ Komponente.“.

⁶⁹ Vgl. Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 113f.

⁷⁰ Ebd. Seite 130.

gelten⁷¹: Furchtlosigkeit, Risikobereitschaft und das Ignorieren von Gefahr. In anderen Worten: Ein sehr unvernünftiges Verhalten. Außerdem erklärt sich aus der oben erwähnten dualistischen Weltsicht eine weitere Verhaltensweise des machistischen Mannes, nämlich die Tatsache, dass diese Männer oft von „Zurückgezogenheit, Verschlossenheit und Selbstkontrolle“⁷² geprägt seien. Eine Öffnung gegenüber einer anderen Person, laut Rünzler, stelle demnach eine Gefahr für die Männlichkeit dar, daraus würden Abgrenzung und Distanz, Misstrauen, Rücksichtslosigkeit und Angst vor Nähe resultieren. Rünzler schreibt: „Da Männlichkeit mit Kontrolle und Herrschaft gleichgesetzt wird, werden gleichwertige, offene Beziehungen zur Bedrohung.“⁷³ Diese Abgrenzung und Verschlossenheit führe, über kurz oder lang, zu Einsamkeit. Auch dieses Merkmal, das Rünzler hier beschreibt, erinnert an Octavio Paz, der die Verschlossenheit als männliche Qualität definiert.

Auch die Werte des *machismo* sind von der Dualität um das Machtstreben geprägt. Dazu zählt grundsätzlich auch ein gewisser Virginitätskult: Das Ideal, dass jede Frau vor der Hochzeit noch Jungfrau sein sollte sei zwar nach Rünzler ein Ideal des *machismo*, aber längst keine Realität mehr, normalerweise würden Mädchen sehr jung ihre ersten sexuellen Erfahrungen machen⁷⁴. Das Frauenbild im *machismo* ist demnach recht eindeutig: Die Frau werde als untergeordnet und passiv betrachtet, sie müsse passiv ausharren, bei der Suche nach einem Partner und bei der Sexualität solle sie praktisch als braves, wartendes Schäfchen auf Taten des Mannes warten. Das Frauenbild erfährt eine „starke Abwertung“⁷⁵. Alles was passiv, unterlegen und nachgiebig ist, werde als weiblich gesehen. Außerdem wird auch das Frauenbild des *machismo* den Rünzler beschreibt in eine dualistische Aufteilung gedrängt: man könne als Frau entweder eine Heilige oder eine Hure sein, Zwischenstufen sind hier nicht möglich, im Gegensatz zum Männerbild, das Graustufen zulassen würde⁷⁶. Dieses Frauenbild, das Rünzler hier beschreibt, weist Parallelen auf zu jenem von Octavio Paz und scheint durch die

⁷¹ Ebd. Seite 130.

⁷² Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 128.

⁷³ Ebd. Seite 128.

⁷⁴ Ebd. Seite 118.

⁷⁵ Ebd. Seite 117.

⁷⁶ Vgl. ebd. Seite 117.

mexikanischen Archetypen der Malinche und der Virgen de Guadalupe beeinflusst. Paz schreibt:

Es curioso advertir que la imagen de la „mala mujer“ casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la „abnegada madre“, de la „novia que espera“ y del ídolo hermético, seres, estáticos, la „mala“ va y viene, busca a los hombres, los abandona. [...] La „mala“ es dura, impía independiente, como el „macho“.⁷⁷

Es lässt sich also festhalten, dass das Frauenbild Rünzlers scheinbar analog von Paz übernommen wurde. Ein weiteres Charakteristikum, das Rünzler beschreibt, ist Kompromisslosigkeit: „Die Männlichkeit des Machos mißt sich an seiner Fähigkeit, die eigenen Interessen durchzusetzen.“⁷⁸. Wer nachgibt, sei demnach unterlegen. Diese Beobachtung steht im Einklang mit einem gängigen Rollenklischee, dass Frauen es immer allen Recht machen wollen und sich unterwerfen würden⁷⁹. Zum Verhalten des machistischen Mannes würden außerdem ein exzessiver Alkoholkonsum und Trinkfestigkeit gehören, also die Fähigkeit, sich bodenlos zu betrinken⁸⁰. Rünzler schreibt dazu:

Der Macho trinkt, um seine Männlichkeit zu beweisen und kompensiert das Gefühl der durch den Alkoholismus hervorgerufenen Ohnmacht aufs Neue mit machistischem Verhalten.⁸¹

Seine Männlichkeit zu beweisen lasse sich auch durch Statussymbole oder materielle Ausgaben erreichen, hierzu zählt folgender Grundsatz: „Wer zahlt, ist überlegen!“⁸².

Seine Kumpanen in einer *cantina* auf ein Getränk einzuladen darf also nicht als Geste der Freundschaft interpretiert werden, sondern als Ausdruck von Macht: Schließlich sind die Kumpanen ja als andere Männer auch Rivalen und Gegner und die Überlegenheit muss ständig präsent sein. Das Familienkonstrukt im *machismo* ist besonders interessant.

⁷⁷ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. Seite 35

⁷⁸ Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 135

⁷⁹ Vgl. z.b.: Barbara Lukesch: „Frauen unterwerfen sich freiwillig“ in: *Tagesanzeiger* via: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Frauen-unterwerfen-sich-freiwillig/story/31879112> (letzter Zugriff 24.1.2013).

⁸⁰ Vgl. Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 127.

⁸¹ Ebd. Seite 127.

⁸² Vgl. ebd. Seite 136.

Aus der schon weiter oben erwähnten und einem „geringen Verantwortungsbewusstsein“⁸³ ergibt sich eine Familienkonstellation, in der die Väter oft gänzlich fehlen oder nur wenig präsent sind. Rünzler zeigt auf, dass viele Partnerschaften auf einer *union libre* basieren würden, diese betreffend schreibt er:

„[sie] erlaubt den Männern die ‚freie Verbindung‘ als frei von Verantwortung für ihre Kinder und frei von Verpflichtungen gegenüber ihrer Lebensgefährtin zu interpretieren.“⁸⁴

Dieses Phänomen sei meist in der Unterschicht vorherrschend, in der Mittel- und Oberschicht ist wäre normalerweise üblich, dass der Mann zwar verheiratet wäre, aber eine Geliebte habe⁸⁵. Von diesem Familienkonstrukt werde laut Rünzler auch die Beziehung zwischen den Kindern und den Eltern gezeichnet. Rünzler meint, dass die Vater-Sohn Beziehung kalt wäre, während die des Sohnes zur Mutter sich sehr intensiv zeige: „Die Liebe zur Mutter steht auch für die erwachsenen Männer über allen anderen emotionalen Bindungen“⁸⁶. Diese Liebe zur Mutter perpetuiere auch das Rollenbild der Heiligen, die dualistische Weltansicht wird immer weiter fortgeführt. Monogamie sei für den Mann in Rünzler Beschreibung also kein Muss, aber von der Frau werde ein absolut keusches Verhalten erwartet, denn von ihrer Treue würden auch das Ansehen und die Ehre des Mannes abhängen. Ist die Frau untreu, sind „Ehre und Männlichkeit“⁸⁷ des Mannes in Gefahr. Ein solches Verhalten werde nicht nur von der Ehefrau erwartet, sondern auch von den Töchtern. Dadurch ergebe sich auch ein generelles Misstrauen gegenüber allen anderen Männern, beispielsweise gegenüber dem ersten Freund der Tochter oder ähnlichem. Die Ehre der Familie steht also eng in Verbindung mit der Ehre des Mannes⁸⁸. Die Ehefrau betreffend stellt Rünzler noch fest, dass die Frau einer Beschränkung auf den häuslichen Bereich erfahre. Sie sei für alles verantwortlich was im Haus passiere, also für die täglichen Besorgungen, den Haushalt, die Kindererziehung etc. Der Mann wolle damit nichts zu tun haben und distanziert sich davon, er demonstriere Unabhängigkeit indem er die Bedürfnisse der Frau ignoriere und den

⁸³ Ebd. Seite 136.

⁸⁴ Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Seite 137.

⁸⁵ Ebd. Seite 140.

⁸⁶ Ebd. Seite 140.

⁸⁷ Ebd. Seite 119.

⁸⁸ Vgl. ebd. Seite 119f.

Kontakt mit Frau und Heim meide. Die Frau sei demnach also in vielen Bereichen auf sich alleine gestellt⁸⁹.

Rünzler charakterisiert den *machismo* als Stereotyp sehr genau und er zeichnet ein Bild, das beinahe gänzlich negativ ist. Interessant ist, dass sehr viele Eigenschaften, die er beschreibt, von Octavio Paz übernommen wurden. Dies zeigt die enorme Auswirkung, die Paz' Werk auf sämtliche andere Autoren hatte. Rünzlers Beschreibung soll in vorliegender Arbeit aber keineswegs als *die* Definition von *machismo* dienen, vielmehr soll sie Bewusstheit über das Klischee und den Stereotyp schaffen, mit dem der *machismo* oft wahrgenommen wird. Dennoch lässt sich festhalten, dass einige der Phänomene mit denen er *machismo* charakterisiert, durchaus interessant für die spätere Analyse sein können.

2.3.2 MACHISMO ALS MEXIKANISCHES ARTEFAKT?

Ein weiterer Beitrag, der hier von Interesse ist, stammt aus der Sozialwissenschaft: Alfredo Mirandé behandelt in seinem Buch *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture* (1997)⁹⁰ im Kapitel 3, das „Macho: Contemporary Conceptions“ heißt, die Wahrnehmung von *machismo*, die in den USA lebende Mexikaner haben. Dies ist insofern interessant, als dass es eine positive und eine negative Wahrnehmung gibt. Die negative Wahrnehmungsweise deckt sich größtenteils mit den Charakteristika, die Rünzler beschreibt. Einer der Befragten antwortete, beispielsweise, auf die Frage hin, was für ihn ein typischer *macho* sei, so:

Una persona negative completamente. Es una persona que es irresponsable en una palabra. Que anda en las cantinas. Eso no es hombre. Si, conozco muchos de mi tierra; una docena. Toman, pelean. Llegan a casa gritando y golpeando a la señora, gritando, cantando. Eso lo vi yo cuando er chavalillo y se me grabó. Yo nunca vi a mi papá que golpear a mi mamá.⁹¹

⁸⁹ Vgl. ebd. Seite 120.

⁹⁰ Alfredo Mirandé: *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture*. Boulder, Colorado: Westview, 1997.

⁹¹ Ebd. Seite 70.

Diese Aussage erweckt ein Bild des *machos* als lauten, schreienden, brutalen Mann, der heftig alkoholisiert seine Frau gewaltvoll misshandelt und so seine Autorität auslebt. Besonders interessant an diesem Beitrag ist aber die Tatsache, dass Mirandé bei den Befragten auch eine positive Bewertung von *macho* beobachtet. In folgendem Zitat beschreibt sich der Befragte selbst als *macho*:

To me it really refers to a code of ethics, that I use to relate values in my life and to evaluate myself in terms of my family, my job, my community. My belief is that if I live up to my code of ethics, I will gain respect from my family, my job and my community. Macho has nothing to do with how much salsa you can eat, how much beer you can drink, or how many women you fuck! They have self-pride, they hold themselves as meaningful people. You can be macho as a farmworker or judge. It's a real mixture of pride and humility. Individualism is a part of it – self-awareness, self consciousness, responsibility.⁹²

Diese Wahrnehmung des Wortes *macho* stellt ein absolutes Gegenteil der bisherigen Beschreibungen dar; *macho* als eine ehrenswerte Lebensweise bricht gänzlich mit der Wahrnehmung von, zum Beispiel, Octavio Paz. Außerdem könnte sie auf eine idealisierte Wahrnehmung der *mexicanidad* eines in den USA lebenden Mannes hindeuten, praktisch als eine Art ‚mexikanisches Artefakt‘. Neben diesen eindeutig positiven oder negativen Wahrnehmungen bemerkt Mirandé auch noch eine dritte, die beide vereint:

Another person observed that there were at least two meanings of the word – one, a brave person who is willing to defend his ideals and himself, and the other, a man who exaggerates his masculinity [...]. Another respondent provided a complex answer that distinguished the denotative (i.e., macho) and connotative (i.e., machismo) meanings of the term. [...] *Ser macho es ser valiente o no tener miedo. La connotación que tiene mal sentido es poner los intereses del hombre adelante de los de la mujer o del resto de la familia. Representa egoísmo...Macho significa varón, hombre, pero machismo es una manera de pensar; y es negativo.*⁹³

Die Unterscheidung von denotativer und konnotativer Bedeutung ähnelt der Beobachtung, die in dieser Arbeit am Anfang mit Zuhilfenahme der Enzyklopädien

⁹² Alfredo Mirandé: *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture*. Seite 74.

⁹³ Ebd. Seite 75.

durchgeführt wurde. Die Bezeichnung von *machismo* als „una manera de pensar“⁹⁴ stimmt größtenteils mit den Definitionen in den Enzyklopädien überein. Die Ergebnisse der Befragung zeigen, dass die Interpretation von *machismo* auf jeden Fall etwas Subjektives ist, das unterschiedlich wahrgenommen werden kann und auch Abstufungen aufweist. Ebenso deuten diese Antworten darauf hin, dass ein klischeehafter *machismo*, als mexikanisches Artefakt für in Amerika lebende mexikanische Männer gesehen werden kann.

2.3.3. AKTUALITÄT?

Wie aktuell ist der Begriff *machismo* heute noch und wie wird er verwendet? Sucht man in verschiedenen mexikanischen Zeitungen, merkt man schnell, dass der Begriff auch aktuell noch oft gebraucht wird. In der mexikanischen Tageszeitung *El Universal*, zum Beispiel, findet man viele Artikel, die Teilaspekte des *machismo* behandeln. Das Bild des grölenden Mannes, der zügellos in den *cantinas* trinkt findet man dabei aber nicht, sondern meist wird *machismo* mit misogynen Gewalt, patriarchalischer Hegemonie oder sexuellem Treiben gleichgesetzt. Beispielsweise findet man ihn in einem Artikel über die Geschlechterungleichheit in der Universität: „Un amigo me decía en la maestría: ‚No estudies el doctorado, porque si así no tienes novio, con el doctorado te vas a casar nunca.‘ [...] ‚Eres mujer, tienes que demostrar que no eres menos, eso es parte del machismo invisible.‘“⁹⁵. Der Begriff *machismo invisible*, der hier verwendet wird, ist sehr interessant und deutet auf eine Entwicklung des *machismo* hin, heutzutage muss mit *machismo* nicht mehr unbedingt der klischeehafte Stereotyp gemeint sein, sondern kann er sich auf andere Art und Weise zeigen. Ein anderes Beispiel findet sich in der Tageszeitung *Excelsior*: „México tiene una cultura de machismo, las altas tasas de violencia física y sexual y la pobreza hacen de dichas comunidades comparables las zonas más marginadas de África en cuanto a la atención sanitaria y otros servicios, dijeron los expertos.“⁹⁶. Dieses Zitat bringt den *machismo* auch in Armut in Verbindung

⁹⁴ Ebd. Seite 75.

⁹⁵ Natalia Gómez Quintero: „El machismo va a clases: arraigado en las aulas“ via: <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/202211.html> (letzter Zugriff am 11.12.12.).

⁹⁶ Excelsior: „Los peores países para ser mujer, México en quinto lugar“ via: http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=global&cat=21&id_nota=841257 (letzter Zugriff am 11.12.12.).

und mit der Verwendung der Definition als ‚Kultur des *machismo*‘ zeigt es, dass der *machismo* auch heute noch aktuell ist und Verwendung findet.

Besonders interessant ist auch der Begriff des *neomachismo*, über den man öfter stolpert – so zum Beispiel in Debra Castillos *Talking Back* (1995)⁹⁷, einem Beitrag, der feministische Literaturkritik und –theorie thematisiert. Dort wird der *paleomachismo* im Gegenteil zum *neomachismo* gesehen⁹⁸. Auch in der spanischen Tageszeitung *El País* findet man einen Artikel zum Thema: „El neomachismo“⁹⁹. Die Autorin des Artikels schreibt:

[...]cada día más, se está transformando en una nueva ideología que se va extendiendo y que se caracteriza, precisamente, por tener miedo a la igualdad. Es una nueva manera de sostener las posiciones machistas de siempre, pero con nuevos discursos y nuevos contenidos. Nadie se llama hoy abiertamente, por ejemplo, fascista, pero es evidente que hay una nueva manera de serlo, y a éstos se les denomina neofascistas.¹⁰⁰

Sie definiert den *neomachismo* als eine Angst gegenüber der gesellschaftlichen Gleichheit zwischen den Geschlechtern, der sich in neuen Diskursen und Inhalten postulieren würden, die zwar unterschiedlich zum typischen *machismo* seien, aber im Grunde dessen Werte vertreten würden. Diese Diskurse gegen die Gleichheit in der Gesellschaft würden sich oft viel subtiler zeigen, als es früher der Fall war. Es lässt sich also festhalten, dass der *neomachismo* als eine nicht offensichtliche, sondern als eine verborgene Einstellung in der Gesellschaft verbreitet ist. Hier lässt sich eine Analogie zu dem oben erwähnten *machismo invisible* herstellen – *machismo invisible* und *neomachismo* lassen sich als ähnliche Phänomene verstehen und zeigen, wie schon erwähnt, die Entwicklung des *machismo*.

⁹⁷ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

⁹⁸ Vgl. Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seiten 20f.

⁹⁹ Amparo Rubiales: „El neomachismo“ via:

http://elpais.com/diario/2010/01/15/opinion/1263510005_850215.html (letzter Zugriff am 12.12.12).

¹⁰⁰ Ebd.

2. 4. FAZIT

Nach der Betrachtung des Begriffes *machismo* soll an dieser Stelle nun ein Fazit gezogen werden mit dem Fokus auf vorliegende Arbeit – Wie soll *machismo* in dieser Arbeit verstanden werden? Resultierend aus all den Betrachtungen lässt sich festhalten, dass der *machismo* in Mexiko als eine in der Gesellschaft verbreitete Denkweise gesehen werden kann, bei der der Mann als überlegen wahrgenommen wird und sich diese Überlegenheit in verschiedenen Lebensbereichen der Gesellschaft zeigt. Es ist also eine Einstellung, die patriarchalische Strukturen favorisiert und die Subordination der Frau zum Ziel hat. Dies ist eine Definition, die zwar recht generell ist, aber keine klischeehaften Rollenbilder transportiert und deswegen passend für diese Arbeit scheint. Außerdem bietet diese Definition auch Spielraum für die praktische Betrachtung, die an späterer Stelle in dieser Arbeit vorgenommen werden soll: Sie bietet Platz für Evolution des *machismo* und offeriert eine Basis für eine vielseitige Betrachtung, in der Klischees, aber auch neuere Formen des *machismo* Platz finden können. In gewisser Weise lässt sich *machismo* also nicht als ‚der‘ *machismo* verstehen, sondern sollte die Definition auf verschiedene *machismen* oder machistische Machtverhältnisse ausgeweitet werden, in denen eine Vielzahl an Faktoren beteiligt sind. Archetypisierte Männer- und Frauenbilder spielen dabei, wie das Beispiel der Malinche bezeugt, eine besondere Rolle.

3 FEMINISTISCHE LITERATURTHEORIE UND –KRITIK IM MEXIKANISCHEN KONTEXT – FRAUENSTIMMEN IN MEXIKO

Die schreibende Frau in Mexiko stellt ein Bild dar, dessen Tradition im Verlauf der Geschichte noch ein recht junges ist: Lange Zeit wurden Frauen aus dem literarischen Kanon ausgeschlossen und waren zum Schweigen verordnet, denn dieser Kanon ist kein Produkt einer natürlichen Entwicklung, sondern eines patriarchalischen Konstruktes, das in Mexiko beispielsweise durch den institutionalisierten *machismo* repräsentiert wurde. Dies geht Hand in Hand mit maskuliner/femininer Dichotomie, welche die Denkweise des *machismo* dominiert.

Wie schon erwähnt konnten sich die mexikanischen Autorinnen, bis auf Ausnahmen, erst im Laufe des 20. Jahrhunderts Gehör verschaffen. Diese Tatsache hat zur Auswirkung, dass sich auch die lateinamerikanische bzw. die mexikanische Literaturtheorie noch in ihrer Entwicklung befindet. Wie Debra Castillo festhält, gibt es bis heute noch nicht *die* lateinamerikanische Theorie und Castillo plädiert dafür, von der schon existierenden Theorie das zu verwenden, was passend erscheint und diese Lehrstellen durch eigenen Gedanken zu ersetzen¹⁰¹. Da viele Überlegungen der lateinamerikanischen feministischen Kritik stark von den europäischen bzw. von den US-amerikanischen Theorien beeinflusst wurden, soll an dieser Stelle eine Übersicht über die wichtigsten Konzepte gegeben werden. Dabei ist zu betonen, dass es die Vielzahl der Ansätze nicht leicht macht, eine Auswahl zu treffen. Vorliegende Arbeit soll sich dabei auf die bekanntesten Theorien beschränken und lediglich eine kurze Zusammenfassung bieten. Im Anschluss daran sollen dann die lateinamerikanischen Kritikerinnen und Theoretikerinnen näher untersucht werden.

¹⁰¹ Vgl. Debra Castillo: *Talking Back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 36.

3.1. FEMINISMUS, FEMINISTISCHE LITERATURKRITIK UND –THEORIE

Die feministische Literaturkritik und –theorie entwickelte sich aus der Frauenbewegung, also aus dem Feminismus. Was genau bedeutet aber eigentlich Feminismus? Langenscheidts Fremdwörterbuch definiert ihn wie folgt: „Bewegung, die sich gegen die Unterdrückung der Frauen und für ihre Gleichberechtigung in der Gesellschaft einsetzt, Frauenbewegung“¹⁰². Es lässt sich also festhalten, dass es sich bei den Begriffen Feminismus sowie feministisch um politische Begriffe handelt. Feministische Literaturtheorie steht offensichtlich eng damit in Verbindung. Als eines der ersten Ziele der feministischen Literaturtheorie definiert Babka: „[...] durch die kritische Analyse von Diskriminierungsstrukturen Bewusstseinsarbeit hinsichtlich der Marginalisierung von Frauen im literarischen Bereich zu leisten“¹⁰³. Bei den Anfängen der feministischen Literaturwissenschaft in den 70ern und 80ern wird zwischen der anglo-amerikanischen Literaturkritik und –theorie und der französischen Literaturtheorie unterschieden¹⁰⁴. Dabei beschäftigt sich die anglo-amerikanische Theorie eher mit sozio-historischen und differenzorientierten Ansätzen¹⁰⁵, während die französische Theorie dem Poststrukturalismus zuzuschreiben ist und ihr grundsätzliches Interesse der Dekonstruktion von binären Oppositionspaaren, die das abendländische Denken bestimmen, widmet¹⁰⁶. In den 90ern wird die feministische Literaturwissenschaft größtenteils von den *Gender Studies* und den *Cultural Studies* abgelöst. Beschäftigt man sich näher mit den verschiedenen Ansätzen, wird offensichtlich, dass der Verlauf der Entwicklung auch eng an Institutionen gebunden ist und eine Entwicklung von der euro-

¹⁰² Langenscheidts Fremdwörterbuch via <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (letzter Zugriff 13.11.2012).

¹⁰³ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV, 2004, Seite 191.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu: Arne Klawitter/ Michael Ostheimer: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, Seite 245: „Obgleich diese Unterscheidung gängig ist, sollte darauf hingewiesen werden, dass sie nicht als nationale Kategorisierung verstanden werden darf, sonder lediglich als Hilfsmittel der Zuschreibung, um zwei unterschiedliche kritische Traditionen zu kennzeichnen, nicht das jeweilige Ursprungsland“.

¹⁰⁵ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, Seite VIII.

¹⁰⁶ Vgl. Oliver Jahraus: *Literaturtheorie: theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen [u.a.]: Francke, 2004, Seite 113.

amerikanischen Fixierung sich zu einer Öffnung hin entwickelt, auch wenn die Beschäftigung damit immer noch einen akademisch-elitären Charakter zeigt.

Die Entwicklungen von Feminismus und feministischer Literaturtheorie sind eng verbunden, weshalb an dieser Stelle nun ein kurzer historischer Abriss folgen soll. Die erste Frauenbewegung lässt sich im späten 19. Jahrhundert und dem frühen 20. Jahrhundert ansetzen und wird oft als *First Wave Feminism* bezeichnet. Im Zentrum der Forderungen standen der Kampf um ein weibliches Wahlrecht sowie das Begehren nach Rechten für Bildung und Berufstätigkeit für Frauen. Vertreterinnen des *First Wave Feminism* in England waren beispielsweise Mary Wollstonecraft und Virginia Woolf¹⁰⁷. Anna Babka bezeichnet Simone de Beauvoirs Beiträge als „theoretischen Schlusspunkt der ersten Frauenbewegung und gleichsam einen Übergang zur zweiten Frauenbewegung“¹⁰⁸, also dem *Second Wave Feminism*, gegen Ende der 1960er Jahre. Zentrale Themen waren Gleichheit, das Recht zur Abtreibung, Selbstbestimmung usw. Aus dieser zweiten Frauenbewegung, die hauptsächlich in England und den USA stattfand, entwickelte sich die *Second Wave of Feminist Literary Criticism*¹⁰⁹, was als anglo-amerikanische Literaturkritik bezeichnet wird. In den 1990er Jahren bildete sich dann der *Third Wave Feminism* heraus, eine Antwort auf den immer schlechter werdenden Ruf des Feminismus. Der *Third Wave Feminism* fokussiert die Tatsache, dass noch längst keine Gleichheit zwischen Männern und Frauen herrscht und kämpft auch heute noch für das Erreichen dieser Gleichheit¹¹⁰.

3.1.1. DER BEGINN: VIRGINIA WOOLF UND SIMONE DE BEAUVOIR

Virginia Woolf und Simone de Beauvoir waren eigentlich keine expliziten Theoretikerinnen der feministischen Literaturtheorie, dennoch werden sie oft als „Wegbereiterinnen der feministischen Literaturtheorie“¹¹¹ bezeichnet und können ohne Zweifel als absolute Klassiker für jegliche Beschäftigung mit Literatur von Frauen gesehen werden. Andrea Rinnert fasst die wichtigsten Punkte zu Virginia Woolf

¹⁰⁷ Vgl. Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 191.

¹⁰⁸ Ebd. Seite 191.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. Seite 191.

¹¹⁰ Vgl. u.a.: Stacy Gillis [Hg.]: *Third wave feminism: a critical exploration*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2005

¹¹¹ Andrea Rinnert: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2001, Seite 24.

zusammen: Woolf führe in ihrer Abhandlung *A Room of One's Own* aus dem Jahr 1929¹¹² eine Betrachtung über die Ursachen einer Lücke, die im literarischen Kanon herrsche, diese Lücke stellten die Werke von Frauen dar. Anhand vieler Beispiele komme Woolf zu dem Schluss, dass für die Kunstproduktion vor allem materielle Sicherheit notwendig sei, und diese materielle Sicherheit meist nur Männern zugänglich gemacht werde. Sie plädiere also für höhere ökonomische Unabhängigkeit von Frauen, weiters kritisiert sie auch den Ausschluss von Bildung, den Frauen erfahren würden. *A Room of One's Own* gehört zu den feministischen Standardwerken und ist äußerst berühmt.

Ein ebensolches Standardwerk ist *Le deuxième sexe* von Simone de Beauvoir aus dem Jahr 1949¹¹³. In diesem Werk untersucht Beauvoir die Situation von Frauen in Gesellschaft und Kultur und legt darin einige Grundkategorien fest. Die Schlussfolgerung ihrer Analyse ist die Feststellung, dass unsere Kultur auf binären Oppositionspaaren beruhe: Transzendenz - Immanenz, Geist - Körper, Subjekt - Anderes¹¹⁴.

Lindhoff schreibt dazu:

[...] war Beauvoir die erste, die den Status der Frau als >Andere< systematisch zu analysieren suchte und ihre Subjektwerdung einklagte. Das >Andere< ist für Beauvoir eine Grundkategorie des menschlichen Denkens. Sie geht davon aus, daß der Mensch nichts als >Eines< bestimmen kann, ohne ihm ein >Anderes< entgegenzusetzen; daß Bedeutungszuschreibungen nur mittels binärer, hierarchischer Gegensätze erfolgen können.¹¹⁵

Laut Lindhoff schreibt Beauvoir der Frau die Immanenz zu, ein „[...] in sich ruhendes Sein, als ganz in der Gegenwart und im Realen aufgehende Körperlichkeit“¹¹⁶ zu sein. Das Subjekt, also der Mann jedoch brauche, um zum Subjekt zu werden, die Auseinandersetzung mit dem Anderen um zu Freiheit, Individualität, Geist und Bewusstsein zu finden. Transzendenz bedeute also so viel wie über sich selbst hinausgehen, etwas überschreiten. Beauvoir meine zwar, dass die Frau ebenso die Transzendenz erreichen könnten, dem jedoch stellt Lindhoff entgegen: „Die

¹¹² Vgl. Andrea Rinnert: : *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Seite 24.

¹¹³ Vgl. u.a. Andrea Rinnert: : *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Seite 24 und: Eva Gundermann: *Desafiando lo abyecto: una lectura feminista de Mejor Desaparece de Carmen Boullosa*. Frankfurt am Main; Wien [u.a]: Lang, 2002, Seite 19.

¹¹⁴ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 7.

¹¹⁵ Ebd. Seite 2.

¹¹⁶ Ebd. Seite 5.

Selbstverwirklichung der Frau läuft bei ihr auf eine Überwindung des Frauseins hinaus“¹¹⁷. Diese Oppositionspaare, die Beauvoir untersucht, werden später einen wichtigen Einfluss auf die poststrukturalen Theorien des Dekonstruktivismus haben, der versucht, die Oppositionspaare zu dekonstruieren. Sowohl Woolf als auch Beauvoir bieten noch eine Vielzahl an interessanten Überlegungen, die aber an dieser Stelle nicht mehr von Bedeutung sein sollen, da dies nur eine kurze Übersicht sein soll.

3.1.2. DIE 70er JAHRE: ANGLO-AMERIKANISCHE KRITIK UND FRANZÖSISCHE THEORIE

Stark beeinflusst von dem *Second Wave Feminism* und beeinflusst von den Ereignissen im Jahr 1968 bildete sich, wie schon erwähnt, die anglo-amerikanische Literaturkritik, die hauptsächlich durch Vertreterinnen aus England und Amerika präsentiert wurde. Ebenso entwickelte sich aber auch die französische Theorie, deren Vertreterinnen eine, wie Anna Babka es nennt „Feminisierung der Philosophie“¹¹⁸ abgehandelt haben und durch Theorien Jacques Derridas und Jacques Lacans beeinflusst wurden. Im Mittelpunkt steht dabei die Dekonstruktion der geschlechterspezifischen Ordnung im Phallogozentrismus.

3. 1.2.1 Anglo-Amerikanische Kritik der 70er Jahre

Kate Millett und ihrem Werk *Sexual Politics* aus dem Jahr 1970¹¹⁹ sollte Betrachtung geschenkt werden, da ihr Ansatz eine Hinwendung zu sozio-historischen Untersuchungen von Literatur und zu einer Abgrenzung des *New Criticism* geführt hat. Im *New Criticism* erfuhren Werke eine isolierte Betrachtung und Milletts Leistung lässt sich, unter anderem, in der Wiedereinführung des gesellschaftlichen Zusammenhangs in die Literaturkritik festhalten¹²⁰. Millett führt eine Re-Lektüre von Werken des literarischen Kanons unter ihrer eigenen Blickweise durch und versucht dabei, die Hegemonie des Patriarchats in allen Lebensbereichen zu untersuchen, in drei Kapiteln durchstreift sie dabei Geschichte,

¹¹⁷ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 7.

¹¹⁸ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 191.

¹¹⁹ Vgl. Sheila Jeffreys: „Kate Millett's *Sexual Politics*: 40 years on“ in: *Women's Studies International Forum*. Seite 76.

¹²⁰ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 10f.

Gesellschaft und Literatur. Darin behandelt sie bis auf Charlotte Brontë ausschließlich Werke von männlichen Autoren, wie beispielsweise D.H. Lawrence, Henry Miller oder Norman Mailer¹²¹. Die Tatsache, dass sie sich aber nur mit männlichen Autoren beschäftigt, macht sie für weitere Betrachtungen an dieser Stelle uninteressant. Ähnlich wie Kate Millett führt auch Mary Ellmann eine kritische Re-Lektüre von Werken männlicher Autoren durch und Toril Moi fasst ihren Kritikansatz wie folgt zusammen: „Suche nach weiblichen Stereotypen im Werk männlicher Schriftsteller und in den von männlichen Rezensenten gegenüber weiblichen Werke benutzte Kriterien“¹²².

Ellmanns wichtigste These in ihrem Werk *Thinking About Women* aus dem Jahr 1968¹²³ sei, laut Toril Moi, dass das Denken unserer westlichen Gesellschaft und Kultur in allen möglichen Lebensbereichen von sexuellen Unterschieden geprägt sei, ein „geschlechtsspezifisches Denken“¹²⁴. Dieses kategorisierte Denken beeinflusse unser Denken, unsere Wahrnehmung und deshalb auch die „intellektuelle Betätigung“¹²⁵. Ellmanns Untersuchung mündet in einer Auflistung der elf wichtigsten Stereotypen von Weiblichkeit in den Werken männlicher Autoren. Diese Liste umfasst, laut Toril Moi, folgende Begriffe:

Formlosigkeit, Passivität, Labilität, Befangenheit, Frömmigkeit, Körperlichkeit, Spiritualität, Irrationalität, Anpassungsfähigkeit und schließlich „die zwei unauslöschbaren Gestalten“ der Hexe und der Xanthippe.¹²⁶

Im Anschluss daran, versucht Ellmann diese Stereotype zu dekonstruieren und damit zu zeigen, dass sie Gedankengespinnste sind. Die *Images of Women* – Kritik beruft sich auf diese Stereotype und untersucht Weiblichkeitsbilder in Werken männlicher Autoren¹²⁷.

¹²¹ Vgl. u.a.: Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*. Seite 36ff oder Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 195f.

¹²² Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*. Seite 45f.

¹²³ Vgl. ebd. Seite 45.

¹²⁴ Ebd. Seite 46f.

¹²⁵ Ebd. Seite 47.

¹²⁶ Ebd. Seite 48.

¹²⁷ Vgl. ebd. Seite 54f.

Ungefähr zeitgleich, ab dem Jahr 1975 entwickelte sich die *Gynokritik*, deren Unterschied darin besteht, dass hier Literatur von Frauen im Zentrum der Untersuchung steht – das Interesse wird also den Schriftstellerinnen zugewendet. Die *Gynokritik* präsentiert also einen feminozentrischen Ansatz. Die wichtigsten Vertreterinnen der *Gynokritik* sind, laut Toril Moi, Elaine Showalter, Sandra Gilbert und Susan Gubar¹²⁸. Moi fasst Showalters Werk zusammen und meint, dass Showalter in ihrem Werk *Towards a feminist poetics* aus dem Jahr 1979¹²⁹ den Begriff *Gynokritik* definiere, und zwar im Gegensatz zu dem Begriff *feminist critique*, der eine Beschäftigung mit den Werken männlicher Autoren impliziere.¹³⁰ Lena Lindhoff definiert die Gynokritik wie folgt: „feministische Wissenschaft, die frauenzentriert, unabhängig und in sich schlüssig (ist)“¹³¹. In einem weiteren Essay, *Feminist Criticism in the Wilderness* (1981)¹³², erwähnt Elaine Showalter ein besonders interessantes Modell zwischen einer *muted group* und einer *dominant group*, deren Interaktion wechselseitige Auswirkungen haben würden:

Both muted and dominant groups generate beliefs or ordering ideas of social reality at the unconscious level, but dominant groups control the forms or structures in which consciousness can be articulated. Thus muted groups must mediate their beliefs through the allowable forms of dominant structures.¹³³

Dies impliziert, dass die *muted group* sich durch die Mittel der *dominant group* ausdrücken müssten. In Folge schlägt sie dann vor, die Werke als „double-voiced discourse“¹³⁴ zu sehen, Diskurse die „[...] always embodies the social, literary and cultural heritages of both the muted and the dominant.“¹³⁵

¹²⁸ Vgl. Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*. Seite 65f.

¹²⁹ Ebd. Seite 93.

¹³⁰ Ebd. Seite 93.

¹³¹ Lena Lindhoff: : *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 37.

¹³² Elaine Showalter: „Feminist Criticism in the Wilderness“ in: *Critical Inquiry*. Vol. 8, No.2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981).

¹³³ Elaine Showalter: : „Feminist Criticism in the Wilderness“ in: *Critical Inquiry*. Seite 200.

¹³⁴ Ebd. Seite 201.

¹³⁵ Ebd. Seite 201.

3.1.2.2. Die französische Theorie – Dekonstruktion und Differenzfeminismus

Die drei bekanntesten Theoretikerinnen der französischen Theorie sind Julia Kristeva, Hélène Cixous und Luce Irigaray. Ihre Theorien knüpfen alle in gewissem Maße an die Dekonstruktion von Jacques Derrida und die Psychoanalyse Jacques Lacans an.

Derrida gilt als der Begründer der Dekonstruktion und meint, dass die Ordnung der Welt einer hierarchischen Opposition zugrunde liege, die er Logozentrismus nennt. Diese Oppositionspaare seien zur Machterlangung und Herrschaft konstruiert. Das Ziel der Dekonstruktion sei, diese Oppositionspaare aufzulösen. In Folge geht er noch einen Schritt weiter und verknüpft den Logozentrismus mit dem *phallus*: Er negiert den sogenannten *Phallogozentrismus*, „[...]in dem kulturelle Symbole und Praktiken, schöpferische Aktivität und Subjektkonstitution generell männlich codiert sind.“¹³⁶.

Die Dekonstruktion hat zum Ziel, diese männlichen Repräsentationssysteme aufzulösen. Jacques Lacans wichtigste Theorie für die französischen Theoretikerinnen ist die des *Spiegelstadiums*, bei dem das Kleinkind vom *Imaginären*, das heißt die präödipale Phase, in der sich das Kind nicht getrennt von der Mutter wahrnehme, in einen Subjektivierungsprozess übergehe und in das „paternale Gesetz der Sprache (Spracherwerb), das unter dem Zeichen des Phallus steht“¹³⁷ eintrete. Das *Imaginäre* sei demnach klar mit der Mutter verbunden, während die Phase der Subjektivierung der Männlichkeit entspreche. Mit der Subjektivierung gehe das *Imaginäre* verloren und sei unwiederrufbar¹³⁸.

Laut Anna Babka knüpfe Julia Kristeva hier an Lacan an, die Entwicklung des Kleinkindes beschreibe Kristeva ähnlich, nenne sie jedoch anders: Das Semiotische (bei Lacan das *Imaginäre*) entspreche dabei der präödipalen Phase und stehe also in enger Verbindung zur Mutter¹³⁹. Schlüsselworte für das Semiotische bei Kristeva seien, nach Lindhoff, sinnliche Eindrücke, Triebe, Melodien, Rhythmen in einem undefinierten Zeit-Raum-Kontinuum (hierfür entlehne Kristeva einen Begriff von Platon, nämlich den der

¹³⁶ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 200.

¹³⁷ Ebd. Seite 201.

¹³⁸ Vgl. ebd. Seite 201.

¹³⁹ Vgl. ebd. Seite 205.

chora)¹⁴⁰. Das Symbolische beschreibt Lindhoff, Kristeva folgend, als das, was nach der präödiptalen Phase komme: Sprache, die Bedeutung dieser, Eindeutigkeit und eine hierarchische Bestimmtheit. In Verbindung mit dem Symbolischen stehe der Vater. Im Gegensatz zu Lacan, der meint, dass das *Imaginäre* nach der Kastration verloren sei, messe Kristeva dem semiotischen Bereich mehr Bedeutung zu, laut Lindhoff meint sie, dass das Semiotische das Symbolische beeinflusse. Insofern kritisiere Kristeva also die patriarchalische Ordnung¹⁴¹. Laut Lindhoff spreche Kristeva von einer Dialektik beider Phasen: Das Semiotische unterliege der Ordnung des Symbolischen, die Mutter sei praktisch der Agent der patriarchalischen Ordnung, aber das Semiotische beeinflusse ebenso das Symbolische, wenn auch nicht so offensichtlich. Ein Beispiel nenne Kristeva die Avantgardeliteratur der Moderne¹⁴². Zwei weitere wichtige Begriffe Kristevas sind der Genotext und der Phänotext. Laut Lindhoff entspreche der Genotext dem Semiotischen und bilde die Grundlage für den Phänotext. Der Phänotext sei das sinnhafte, logische und schlüssige Ergebnis der Dialektik zwischen dem Semiotischen und dem Symbolischen¹⁴³. Obwohl Kristeva dem künstlerischen Schaffensprozess mit der Anerkennung des Semiotischen eine weiblichere Facette verleiht, erscheint ihre Theorie doch noch sehr den Dichotomien Mann-Frau und Symbolisch-Semiotisch verhaftet.

Hélène Cixous' Theorien knüpfen, laut Anna Babka, an Derrida an, der meint, dass im logozentrischen System durch binäre Oppositionspaare Sinn erzeugt werde. Cixous gehe einen Schritt weiter und argumentiere, dass all diese Oppositionspaare, beispielsweise Geist-Natur, Leben-Tod, etc., im Grunde nur Verschiebungen des Oppositionspaares Mann - Frau seien und die Rolle der Frau die negative, passive Seite übernehme. Daher sei unsere Kultur durchzogen von einer Repression der Frau¹⁴⁴. Lena Lindhoff erklärt Cixous' Versuch diese Gegensatzpaare zu dekonstruieren: Statt der Bezeichnung Mann und Frau verwendet Cixous eine andere Bezeichnung, nämlich den der Ökonomie. Sie

¹⁴⁰ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 103f.

¹⁴¹ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 105.

¹⁴² Vgl. ebd. Seite 105.

¹⁴³ Vgl. ebd. Seite 106.

¹⁴⁴ Vgl. Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 202.

spreche von einer Ökonomie, die dem Männlichen entsprechen würde, geprägt von einer Verlustangst und dem Anstreben des Erreichen von Macht durch Unterwerfung¹⁴⁵.

Hélène Cixous bezeichnet diese männliche Ökonomie als „[...] Ökonomie der Erhaltung“¹⁴⁶, ebenso bezeichnet sie Andrea Rinnert¹⁴⁷, während sie bei Lena Lindhoff „Ökonomie des Eigenen“¹⁴⁸ heißt. Die zweite Ökonomie beschreibe Cixous, laut Lindhoff, dem Weiblichen entsprechend und sei geprägt von Großzügigkeit, dem Geben, respektvollen Umgang und Wertschätzung füreinander. Cixous nennt diese „[...] Ökonomie [...] des Exzesses und der Ausschweifung“¹⁴⁹. Lindhoff beschreibt die weibliche Ökonomie als „Andere Art von Anerkennung, die nicht ein Kampf um Vorherrschaft wäre, sondern eine wechselseitige Anerkennung zweier unterschiedlicher Subjekte.“¹⁵⁰. Babka unterstreicht Cixous' widersprüchliche Betonung, dass beide Ökonomien von beiden Geschlechtern benutzt werden können, obwohl die weibliche Ökonomie sehr eng mit der Erfahrung von Frauen verbunden sei¹⁵¹. Interessant werden diese Aspekte nun im Bezug auf eine Schreibpraxis: Lindhoff beschreibt eine Schreibpraxis in der weiblichen Ökonomie im Sinne Cixous als „verschwenderisches Geben“¹⁵², als einen Vorgang, bei dem nicht der logische und eindeutige Aspekt des Prozesses im Vordergrund stehe, sondern der sinnliche, experimentelle Schreibfluss zähle. Weibliches Schreiben „erzeuge einen >Überfluß< an Sprache, einen >Abfall< an Signifikanten.“¹⁵³. Anna Babka hält fest dass es diese Art des Schreibens sei, die Cixous als *Écriture Féminine* bezeichne, aber gleichzeitig meine Cixous, dass die *Écriture Féminine* nicht definiert werden könne¹⁵⁴.

¹⁴⁵ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 114.

¹⁴⁶ Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve, 1980, Seite 69, zit. nach: Anna Babka; „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 202.

¹⁴⁷ Andrea Rinnert: : *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Seite 76.

¹⁴⁸ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 114.

¹⁴⁹ Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve, 1980, Seite 69, zitiert nach: Anna Babka; „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 202.

¹⁵⁰ Anna Babka; „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 114.

¹⁵¹ Vgl. ebd. Seite 202.

¹⁵² Ebd. Seite 115.

¹⁵³ Ebd. Seite 115.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. Seite 203.

Als eines der wichtigsten Werke Luce Irigarays kann *Speculum de l'autre femme* aus dem Jahr 1974¹⁵⁵ angesehen werden. Dieser Beitrag bildet zwar keine Literaturtheorie, ist aber einer, wie Lindhoff feststellt, „der wichtigsten Grundlagentexte der feministischen Literaturwissenschaft“¹⁵⁶. Lindhoff beschreibt Cixous Vorgehensweise als eine sehr textnahe Re-Lektüre und meint, dass Cixous „[...] philosophische und psychoanalytische Texte nach >blinden Flecken<, nach Spuren von Verdrängung in ihnen“¹⁵⁷ befrage. Ein Beispiel für diese kritische Re-Lektüre sind die Texte Freuds, die sie im ersten Teil namens „Der blinde Fleck in einem alten Traum von Symmetrie“¹⁵⁸ von *Speculum* durchführt. Dabei kritisiert sie vor allem, dass die Entwicklung des weiblichen Geschlechts und der Sexualität unter den Mantel der männlichen Norm gedrängt werde. Irigaray stellt fest, dass es eigentlich nur ein Geschlecht gegeben hätte, nämlich das männliche, und dass „das kleine Mädchen also ein kleiner Mann“¹⁵⁹ sei. Das Mädchen, oder die Frau, sei demnach ein „defizitärer Mann“¹⁶⁰, ihre Identität sei charakterisiert von einem Mangel und der Tatsache, dass sie nie ein vollständiger Mann sein würde. Am offensichtlichsten werde dies durch Freuds Theorie des Penisneides¹⁶¹. Irigaray meine, dass die logozentrische Welt von einer starken geschlechtlichen Metaphorik geprägt sei und diese eine, wie Anna Babka es nennt „erstarrte Bilderwelt“¹⁶² vermittele. Lindhoff fasst Irigarays Anliegen als einen Versuch, diese erstarrten Bilder zu dekonstruieren und umzukehren zusammen, mit dem Ziel jegliche Hierarchien zu überwinden. Außerdem hält Lindhoff fest, dass Cixous, anders als Derrida, keine Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz wolle, sondern auf eine Einschreibung der Geschlechterdifferenz im Symbolischen abziele, deren Folge eine neue Ordnung der Gesellschaft wäre, in denen nicht ein männliches Subjekt in der Kultur vorherrschen würde, sondern zwei verschiedene¹⁶³. Irigarays dekonstruktivistische Praxis, eine weiblicher Textpraxis also,

¹⁵⁵ Anmerkung: Die Originalausgabe ist: Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éd. de Minuit, 1974. Diese Arbeit bezieht sich allerdings auf die deutsche Ausgabe von: Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

¹⁵⁶ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 119.

¹⁵⁷ Ebd. Seite 120.

¹⁵⁸ Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Seite 11.

¹⁵⁹ Ebd. Seite 30.

¹⁶⁰ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seite 119.

¹⁶¹ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Seiten 69-76.

¹⁶² Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 204.

¹⁶³ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Seiten 121f.

bezeichnet Anna Babka als „*die zweite Syntax*“ und „*Mimesis spielen*“¹⁶⁴. Als *die zweite Syntax* könne eine Textpraxis verstanden werden, die auf ironischen Wiederholungen beruhe und so einen Gegendiskurs zu dem der männlichen Hegemonie darstellen könne. *Mimesis spielen* sei demnach ähnlich, es werde als eine Art Verzerrung des Hegemoniediskurses verstanden, durch Kommentare, Fragmentierung und Ähnlichem kann so ein weiblicher Diskurs entstehen¹⁶⁵.

3.1.3. DIE 80er JAHRE – FEMINISTISCHE DEKONSTRUKTION

Der Einfluss der französischen Theorie zeigt sich vor allem in dessen Rezeption in den USA: Rezipiert als *French Feminism* wurde die Feministische Dekonstruktion zur Hauptströmung der feministischen Literaturwissenschaft. Osinski bezeichnet dies als „neue akademische Mode, der man folgen musste“¹⁶⁶. Babka beschreibt „eine Gruppe feministischer Literaturwissenschaftlerinnen in Yale, von der die Entwicklung eines nordamerikanischen dekonstruktiven Feminismus ausging“¹⁶⁷, und diese Gruppe setzte sich zusammen aus Mary Jacobus, Shoshana Felman, Barbara Johnson, Gayatri Spivak und Naomi Schor. Der Einfluss und die Vorbildwirkung des Wissenschaftlers Paul de Man dabei wird durch folgendes Zitat von einer seiner Studentinnen, nämlich Gayatri Spivak offensichtlich:

„Paul de Man was going to be in the audience. I was Paul de Man's student from 1961 to 1965, before he had met Derrida. I came to his graduate seminar at nineteen, straight out of India. [...] He had confidence in me that I would come through somehow and I guess I did, with the reservations I have already expressed. Paul de Man's approval meant a great deal to me.“¹⁶⁸

Die Feministische Dekonstruktion wird von Anna Babka als eine kritische Auseinandersetzung der Theorien Cixous', Irigarays und Kristevas, aber auch der

¹⁶⁴ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 203.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. Seite 203.

¹⁶⁶ Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 1998 Seite 79.

¹⁶⁷ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 207.

¹⁶⁸ Gayatri Chakravorty Spivak: „Touched by Deconstruction“ in: *Grey Room*. Seite 96 f.

Theorien Lacans, Derridas und de Mans, dem „Protagonisten der Dekonstruktion in Amerika“¹⁶⁹ beschrieben. Jutta Osinski unterstreicht besonders den Unterschied der Feministischen Dekonstruktion zu ihren Vorgängern: „[...] verallgemeinbare literaturtheoretische Themen und Interessen, [statt] direkte politische und ideologiekritische Standpunktnahmen für die Frauenemanzipation“¹⁷⁰. Anna Babka unterstreicht auch vor allem die Annahme, dass Geschlechterdifferenz in der Sprache verankert sei¹⁷¹ und beschreibt die dekonstruktiv-feministische Praxis so:

Dekonstruktion ist die kritische Analyse von dominanten Signifikations- und Interpretationsprozessen. Zentrales Anliegen ist, die kritische Differenz eines Textes zu sich selbst offen zu legen, d. h. Texte nicht auf stimmige Zusammenhänge, auf eindeutige Sinngebung, auf Entschlüsselung zu lesen, sondern Texte ›gegen den Strich‹ zu lesen, also das darin Marginalisierte und Verdrängte zu identifizieren und die patriarchalische und hegemoniale (Argumentations-)Struktur eines Textes zu demontieren.¹⁷²

Die Feministische Dekonstruktion war zwar nicht die einzige Praxis in den 80er Jahren, aber die vorherrschende. Offensichtlich wird hierbei, dass die Feministische Dekonstruktion nicht als politisch, sondern eher als akademisch gesehen wird und ein äußerst hohes Prestige genoß. Die einzelnen WissenschaftlerInnen widmeten sich aber nicht nur der Dekonstruktion, sondern erweiterten auch ihr Arbeitsfeld und weiteten die Dekonstruktion auch auf andere Bereiche als nur Literatur aus. Dies wird offensichtlich an Gayatri Spivak, die transdisziplinär arbeitete und einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der *Postcolonial Studies* lieferte. Viele Texte der Feministischen Dekonstruktion sind auch heute noch von großer Bedeutung und werden oft diskutiert. In den 90er Jahren wird die feministisch-dekonstruktivistische Literaturwissenschaft allerdings von den *Gender Studies* abgelöst.

¹⁶⁹ Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 207.

¹⁷⁰ Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Seite 80.

¹⁷¹ Vgl. Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*. Seite 206.

¹⁷² Ebd. Seite 210.

3.1.4. DIE 90er JAHRE – PARADIGMENWECHSEL

Der Paradigmenwechsel in den 90er Jahren führte zu einer Änderung in der Bezeichnung: Aus *Women's Studies*, Dekonstruktion, *Gynocritics* etc. und wurde ein Begriff, der eine Öffnung für viele Herangehensweisen bietet: Kulturwissenschaftliche *Gender Studies*. Eine der wichtigsten Änderungen ist die Änderung von Frau oder Mann auf ein System, das zwischen *sex* und *gender* unterscheidet:

Da Berufungen auf „authentische“ weibliche Erfahrungen sowohl für die feministische Kulturkritik als auch für die Dekonstruktion trotz aller kulturellen Feminismen außerhalb der Universität schwer möglich geworden waren, bezog man sich auf ein *sex/gender*- System, um jede Annahme über ein möglicherweise naturbedingtes Wesen der Geschlechter zu verhindern. Das *sex/gender*-System repräsentiert dem Modell nach eine soziale Struktur, die auf der biologischen Geschlechterdifferenz aufbaut, diese aber durch Zuschreibungen von „männlich“ und „weiblich“ vielfach durchkreuzen kann. *Gender* heißt also nicht „Differenz“ und ist auch nicht mit dem Weiblichen zu verwechseln, das in der feministischen Dekonstruktion zwischen den Begriffen des „Ausgeschlossenen“ und der „Differenz“ zum Denken in Oppositionen schlechthin changiert. *Gender* bezeichnet ein bestimmtes soziales Rollenmuster, das in seinen Bedingungen, seiner Performanz und seiner Phänomenologie erfaßt werden kann.¹⁷³

Eine der bekanntesten Theoretikerinnen dieser Zeit ist Judith Butler. Ihr bekanntes Buch *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990)¹⁷⁴ behandelt die performative Entwicklung der Identität. Außerdem macht sie einen revolutionären Schritt: Ihre Theorie besagt, dass sowohl *sex* als auch *gender* beides kulturell konstruierte Begriffe seien und die Identität somit veränderbar sei. Ein wichtiger Begriff, den sie erwähnt, ist das *Performative*: Die Geschlechtsidentität konstituiere sich demnach aus performativen Akten, durch deren ständige Wiederholung das Geschlecht fixiert werde. Butler negiert also das biologische Geschlecht und wehrt fixe Geschlechtskategorien ab¹⁷⁵. Außerdem lässt sich in dieser Zeit eine generelle Öffnung des Forschungsfeldes feststellen; es stehen nicht mehr ausschließlich die Geschlechterdifferenz im Mittelpunkt des Interesses, sondern es entwickeln sich verschiedene Differenz-Begriffe, beispielsweise die

¹⁷³ Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Seiten 104f.

¹⁷⁴ Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990

¹⁷⁵ Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

gay/lesbian oder *queer studies* oder die *schwarze feministische Literaturkritik*. Diese Diskurse wollen einen Gegensatz zur Hegemonie der weißen, eurozentrischen und heternormativen Diskurse bieten. Auch weitet sich die Betrachtung auf diverse Medien wie beispielsweise Film aus¹⁷⁶. Wichtig ist ebenfalls der Einfluss des Poststrukturalismus und der von Michael Foucault – oft wird eine seiner Überlegungen, nämlich das Verhältnis zwischen *Power/Knowledge* für die Analyse von *gender* verwendet¹⁷⁷. Die Vielseitigkeit, welche die kulturwissenschaftlichen *Gender Studies* bieten, sichert ihnen auch heute noch einen wichtigen Platz in der (Literatur-) Wissenschaft.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass viele der hier betrachteten Theorien zwar äußerst interessant, aber auch deutlich an den europäischen bzw. nordamerikanischen Raum gebunden sind und sich in einem westlichen Kontext bewegen. Daher stellt sich die Frage, ob sie für eine Beschäftigung mit mexikanischer oder lateinamerikanischer Literatur in Frage kommen. Im Vergleich unterscheiden sich die euro-amerikanischen Verhältnisse deutlich von den lateinamerikanischen und es scheint schwierig, diese Theorien analog zu übertragen und zu verwenden. Genau mit diesen Fragestellungen beschäftigt sich die lateinamerikanische Literaturkritik, die nun in Folge näher betrachtet werden soll. Ohne Zweifel ist aber die Tatsache, dass diese Theorien den lateinamerikanischen Fragestellungen wichtige Impulse gegeben haben.

¹⁷⁶ Vgl. Anna Babka: „Feministische Literaturtheorien“ in: Martin Sexl: *Einführung in die Literaturtheorie*, Seiten 217f.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu u.a.: Michel Foucault/ Paul Rabinow: *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: New Press, 1997.

3.2. FEMINISMUS UND FEMINISTISCHE LITERATURDEBATTE IN LATEINAMERIKA

Wie schon angedeutet, findet das Interesse in der mexikanischen Gesellschaft an der Frau, ihren Interessen, ihren Lebensumständen und die akademische Auseinandersetzung damit in Mexiko erst recht spät, das heißt im Laufe des 20. Jahrhunderts, Beachtung. Daraus ergeben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwei Bewegungen, die zwar oft vereint werden, in Lateinamerika und in Mexiko aber nicht unbedingt immer etwas miteinander zu tun haben: Feminismus und die akademische Auseinandersetzung damit. Es lässt sich festhalten, dass durchaus ein Unterschied zwischen gelebtem Feminismus und dem akademischen besteht, der sich vor allem durch einen Unterschied in der Thematik manifestiert. In einem Land wie Mexiko, in dem große Unterschiede zwischen den Klassen herrschen, ist es schwierig die feministischen Anliegen analog zu betrachten. Debra Castillo hält fest, dass „[i]t is certainly true, of course, that in certain areas class oppression exercises priority over repression by sex;“¹⁷⁸. Doch das generelle Anliegen des Feminismus, nämlich die Bekämpfung von Ungleichheiten bedingt durch das Geschlecht, lässt sich sowohl im akademischen Feminismus als auch im gelebten Feminismus finden.

Die Entwicklung des Feminismus in Mexiko und generell in Lateinamerika ist also noch recht jung. Ausgehend von sozialen Bewegungen, wie zum Beispiel *Las Madres de la Plaza del Mayo* in Argentinien, nahm die eigentliche Frauenbewegung in Lateinamerika ihren Ausgang. Im mexikanischen Kontext ist vor allem ein Ereignis wichtig: Jean Franco stellt in *Plotting Women* (1989) fest, dass die Studentendemonstrationen im Jahr 1968, vor allem nach den Ereignissen in Tlatelolco, an denen auch viele Frauen beteiligt waren, ein wichtiger Zeitpunkt für Mexiko war, denn die davon ausgehende Kritik an Mexiko eröffnete einen neuen Platz für das Schreiben von Frauen, das erstmals einen kritischen Blick auf Mexiko warf. In dieser Zeit ordnet Franco Elena Poniatowska und Margo Glantz ein: „two of the most symptomatic texts for this period were written by Elena Poniatowska“¹⁷⁹. Franco unterstreicht, dass dieses Ereignis ein Ausgangspunkt für eine kritische Betrachtung der mexikanischen Nationalkultur und deren Werten war, und zu

¹⁷⁸ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 19.

¹⁷⁹ Jean Franco: *Plotting Women. Gender&Representation in Mexico*. Seite 176.

einer Ablehnung von klassischen Modellen von Familie und Nation führte¹⁸⁰. Die Hochphase des lateinamerikanischen Feminismus bezeichnet Debra Castillo als die Jahre 1960 bis 1980, die gezeichnet von einer intensiven Aktivität und hoher Beteiligung waren¹⁸¹. In dieser Periode lässt sich zum Beispiel die mexikanische Zeitschrift *fem* einordnen, die ab 1977 im Umlauf war¹⁸². Die 1990er Jahre waren, laut Castillo, vor allem durch Fragmentation der feministischen Initiativen und einem darauf folgenden Rückschlag bestimmt¹⁸³.

Parallel zum politischen Aktivismus entwickelte sich auch die feministische Literaturkritik und die literarische Beschäftigung mit Feminismus langsam. Aber dennoch gab es einige Vorläuferinnen und ihr Einfluss ist bemerkbar: Teresa de la Parra in Venezuela, Victoria Ocampo in Argentinien, Rosario Castellanos in Mexiko und Clarice Lispector in Brasilien¹⁸⁴. Mit ihrem literarischen Wirken wurde die Aufmerksamkeit erstmals auf feministische Themen geleitet. Für vorliegende Arbeit ist das Werk Rosario Castellanos' von Bedeutung, wie zum Beispiel ihr Essayband *Mujer que sabe latín...* (1995), eine Anlehnung an das Sprichwort: „Mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin“¹⁸⁵. In diesem Essayband behandelt Castellanos die Rolle der mexikanischen Frau in der Gesellschaft seit 1950 und die sich daraus ergebende Benachteiligung der Frau und die Begrenzung auf eine Frauenrolle, die geprägt ist von starren Konzepten wie Schönheit, Mutterschaft und Sexualität – der patriarchalische Diskurs begrenzt die Frau also auf eine stereotypisierte Existenz.

Generell lässt sich festhalten, dass die feministische Auseinandersetzung mit Literatur in Lateinamerika eher der kritischen Praxis als der puren Theorie zugewandt ist. Es gibt nicht *die* lateinamerikanische Theorie, aber dennoch gibt es einige Intellektuelle, die sich

¹⁸⁰ Vgl. Jean Franco: *Plotting Women. Gender & Representation in Mexico*. Seite 179.

¹⁸¹ Vgl. Debra Castillo: „Latin American Gender Studies in the Twenty-First Century“ in: *Comparative Critical Studies*. Seite 234.

¹⁸² Vgl. Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 31.

¹⁸³ Vgl. Debra A Castillo: „Latin American Gender Studies in the Twenty-First Century“ in: *Comparative Critical Studies*. Seite 234.

¹⁸⁴ Vgl. María Teresa Medeiros-Lichem: *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*. New York/Wien u.a.: Peter Lang, 2002. Seite 27f.

¹⁸⁵ U.a.: Inés Izquierdo Miller: *Mujer que sabe latín... (El sexismo en el lenguaje)* via: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/mujlati.html> (letzter Zugriff am 13.11.2012).

mit theoretischen Fragestellungen beschäftigen und beschäftigt haben. Dabei ist der Einfluss der Theorien aus dem europäischen und dem anglo-amerikanischen Raum auf die lateinamerikanische Debatte offensichtlich: Der *gynocritics* – Ansatz und die ‚französischen‘ Theorien von Hélène Cixous, Julia Kristeva und Luce Irigaray bilden beispielsweise die Basis von vielen theoretischen Fragestellungen in Lateinamerika. Diese Übernahme führt aber auch zu einem der zentralen Punkte der Debatte: Die Kritik an einer unreflektierten Übernahme von westlichen Theorien für den lateinamerikanischen Raum. Dabei wird auf den Unterschied in den sozio-kulturellen Umständen verwiesen, die Lebensumstände in Lateinamerika sind ja deutlich anders als in Europa oder Nordamerika. Debra Castillo meint, bezugnehmend auf Victoria Ocampo:

[...] that it would be a grave mistake to appropriate Woolf (and implicitly, we might add, de Beauvoir or Julia Kristeva or Hélène Cixous or Showalter or any other theorist) uncritically for a Latin American critical practice, for her theories and her conclusions derive from specific conditions that may not be duplicated in Latin America, where circumstances or race, gender, class and cultural relationships exist which may not obtain in the Anglo-French sphere.¹⁸⁶

Ein zweiter zentraler Punkt, auf den man immer wieder stößt ist die Fortsetzung der oft diskutierten Frage, ob literarische Werke von Frauen anders als die von Männern wären, ob also eine weibliche Schreibweise existiere. Dazu gibt es unterschiedliche Meinungen und die Debatte wurde nie richtig gelöst. Marta Traba, eine Argentinierin, schreibt zu diesem Unterschied folgendes: [...], y ese lugar no está *contra* la literatura masculina, primera cosa, ni está por encima de la literatura masculina, ni está por debajo de la literatura masculina. Es una literatura diferente, es decir que su territorio ocupa un espacio diferente.¹⁸⁷ Sie schreibt der Literatur von Frauen also einen anderen Platz zu, man könnte sie als eine Literatur verstehen, die nicht dem herrschenden Kanon folgt. Diesen Platz bringt sie in Folge mit einer marginalen Position in Verbindung und Traba spricht ihr auch die Fähigkeit zu, als Vermittler zwischen dem patriarchalen Zentrum und diesem anderen Platz, sprich der Marginalität, zu fungieren. Rosario Ferré stellt sich ebenso die Frage, ob eine eigene Literatur der Frauen existiert: „¿Existe, al fin y al cabo, una

¹⁸⁶ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite xvii.

¹⁸⁷ Marta Traba: „Hipotesis sobre una escritura diferente“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega[Hg.]: *La sartén por el mango*. Seiten 21f.

escritura femenina? ¿Existe una literatura de mujeres, radicalmente diferente a la de los hombres?“¹⁸⁸. Darauf folgend kommt sie zum Schluss: „Creo que las escritoras de hoy tenemos, ante todo, que escribir bien, y que esto se logra únicamente dominando las técnicas de la escritura.“¹⁸⁹. Und zum Abschluss hält sie fest:

Sospecho que no existe una escritura femenina diferente a la de los hombres. Insistir que sí existe implicaría paralelamente la existencia de una naturaleza femenina, distinta a la masculina, cuando lo más lógico me parece insistir en la existencia de una *experiencia* radicalmente diferente.¹⁹⁰

Dieser Ansatz von Rosario Ferré lehnt also einen Unterschied zwischen männlichen und weiblichem Schreiben ab, betont aber einen anderen Unterschied: Jenen der Differenzen im Erlebten. Dies ist ein interessanter Ansatz, da er den Zusammenhang zwischen Leben, Erlebten und dem Schreiben betont.

Die erste Hochphase der feministisch-literarischen Debatte fand in den 1980er Jahren statt. Beiträge wie *La sartén por el mango* (1985)¹⁹¹ zeugen davon. Der Nebentitel der Sammlung *-Encuentro de escritoras latinoamericanas -* deutet auf seinen Ursprung hin, der ein Treffen von lateinamerikanischen Autorinnen in den USA, bei dem verschiedene Standpunkte erarbeitet, vorgestellt und diskutiert wurden. Dabei stößt man auf einige Namen, die in der feministischen Literaturdebatte Lateinamerikas wichtig sind und immer wieder auftauchen: Sara Castro-Klarén, Marta Traba, Josefina Ludmer, Sylvia Molloy, Gabriele Mora und Rosario Ferré, beispielsweise. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass viele von ihnen Verbindungen zum englischsprachigen Raum haben und ihre Werke außerhalb des lateinamerikanischen Raums produzieren. Ein Beispiel hierfür wäre Sara Castro-Klarén, die zwar ursprünglich aus Peru ist, aber an der amerikanischen Johns Hopkins Universität wirkt. Ihr Werk ist deutlich von den euro-amerikanischen Theorien beeinflusst, wie sich zum Beispiel in „La crítica literaria feminista y la escritora en

¹⁸⁸ Rosario Ferré: „La cocina de la escritura“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega[Hg.]: *La sartén por el mango*. Seite 152.

¹⁸⁹ Ebd. Seite 152.

¹⁹⁰ Ebd. Seite 153.

¹⁹¹ Patricia Elena González/Eliana Ortega[Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán: 1985.

América Latina¹⁹² zeigt, dessen Hauptteil eine kritische Reflexion über die Theorien von Cixous, Kristeva, Irigaray, Showalter, Millett etc. darstellt. Ihre Conclusio beinhaltet zwei interessante Punkte: Erstens spricht sie von einer doppelten Marginalisierung, welche die lateinamerikanische Frau erfahren würde: Zum einen die Marginalität, die sich aus dem Frau-sein konstituiert sei, zum anderen die Benachteiligung, die sich durch die Kolonialisierung ergeben hätte:

Si la búsqueda de la atencidad femenina, la búsqueda de un lugar desde el cual se pueda articular la palabra, se ha de llevar a cabo en la recuperación y la re-incipción de la experiencia de la mujer como sujeto a contrapelo en y del orden patrista, entonces la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza.¹⁹³

Diese *doble negatividad* situiert die Frau in der Marginalität, umgelegt auf eine Autorin ist dieses Konzept ähnlich wie jenes von Marta Traba zu verstehen. Die zweite interessante Feststellung ist folgende: „Existe ahora un buen número de textos escritos por mujeres latinoamericanas, pero todavía no hemos elaborado posiciones teóricas derivadas de la lectura de *esos* textos.“¹⁹⁴ Castro-Klarén propagiert damit, eine lateinamerikanische Theorie von den Texten der Frauen in Lateinamerika ausgehend zu entwickeln.

Biographische Ähnlichkeit zu Sara Castro-Klarén weist die Chilenin Lucía Guerra-Cunningham auf – aktuell ist sie an der University of California Irvine tätig. Lucía Guerra-Cunningham hat eine interessante Theorie um weibliches Schreiben und weibliche Textproduktion erarbeitet. Diese Theorie behandelt sie in ihrem Essay *Las sombras de la escritura. Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana* (1989)¹⁹⁵, das an dieser Stelle neben einem Grundlagenwerk von ihr verwendet werden soll. Guerra-Cunningham macht die interessante Beobachtung, dass Frauen einen widersprüchlichen Part in der patriarchalen Gesellschaft spielen würden, denn durch ihre

¹⁹² Sara Castro-Klarén: „La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega[Hg.]: *La sartén por el mango*.

¹⁹³ Ebd. Seite 43.

¹⁹⁴ Ebd. Seite 43.

¹⁹⁵ Lucía Guerra-Cunningham: „Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.“ in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1989.

Reproduktionsfähigkeit seien sie gleichzeitig Mutter und Erzieherin, die die phallogozentrische Kultur perpetuieren würden und ihr gleichzeitig untergeordnet wären: „[...] la mujer mantiene una relación sexual y familiar con el hombre, situación que la hace cómplice de esa cultura falocéntrica que, al mismo tiempo, la incluye y la excluye.“¹⁹⁶. Diese biologische Eigenschaft der Frauen stellt für Guerra-Cunningham einen wichtigen Unterschied zu anderen marginalisierten Gruppen¹⁹⁷ dar und situiert sie in einer „no-cultura“¹⁹⁸, die den Ausschluss aus Politik, Geschichte und Kultur bedeutet und sie auf den Haushalt beschränkt. Guerra-Cunningham spricht von einem untergeordneten weiblichen Diskurs, der von Fragmentation und Zerstreuung dominiert sei, und einem phallogozentrischen Diskurs, der vom Verstand geprägt sei. Die Frau müsse sich dabei zwischen diesen zwei Codes bewegen und befinde sich in einer dialogischen Situation¹⁹⁹. Um sich als schreibende Frau im männlichen Diskurs zu präsentieren, müsse sie die weiblichen Diskurse übersetzen: „Doblaje, tanto en el sentido de imitación y asimilación de la cultura dominante como en relación a esa doblez que oculta una praxis cultural otra que se desliza a nivel de lo fragmentario, lo sumergido y muchas veces, carente de un discurso.“²⁰⁰. Außerdem ist Guerra-Cunninghams Textbegriff ein sehr intertextueller und sie verweist darauf, dass alle Texte sich auf andere beziehen würden und so ein intertextuelles Beziehungssystem bilden würde. Guerra meint, dass sich die schreibende Frau in einer widersprüchlichen Lage befinde, denn sie handle wie die hegemoniale Gruppe, während sie eigentlich zur marginalisierten gehöre. Als eine Strategie für weibliches Schreiben gelte die Imitation der hegemonialen Praxis: „Una de las estrategias más efectivas es indudablemente asumir el discurso que el poder hegemónico le adscribe.“²⁰¹. Eine andere Strategie weiblichen Schreibens sei außerdem

¹⁹⁶ Lucía Guerra-Cunningham: *Bases teoricas de la crítica feminista*. Madrid: Eds. Orto, 2006. Seite 74.

¹⁹⁷ Vgl. Lucía Guerra-Cunningham: „Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.“ in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Seite 133.

¹⁹⁸ Lucía Guerra-Cunningham: *Bases teoricas de la crítica feminista*. Seite 75.

¹⁹⁹ Vgl. Lucía Guerra-Cunningham: „Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.“ in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Seite 136.

²⁰⁰ Lucía Guerra-Cunningham: *Bases teoricas de la crítica feminista*. Seite 77.

²⁰¹ Lucía Guerra-Cunningham: „Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.“ in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Seite 149.

auch das Schweigen: “[...] nos interesa en este ensayo destacar el silencio y los espacios en blanco como una estrategia textual que soterradamente transgrede el sistema impuesto por las construcciones ideológicas del falologocentrismo.”²⁰². Guerra hält fest, dass weibliche Autorinnen die männlichen Autoren herausfordern würden, indem sie eine politische Perspektive einnehmen, in der die Beziehung Mann-Frau gleichwertig mit der Beziehung Unterdrücker-Unterdrücktem gesehen werden würde. Aus dieser Perspektive schrieben die Frauen über Themen, über die normalerweise geschwiegen werde, wie Sexualität, Gewalt, Mutterschaft und sie würden die Frau und ihre Erfahrung in der Geschichte situieren²⁰³. Guerra-Cunningham, wie auch Debra Castillo und andere Kritikerinnen, thematisiert die Kluft zwischen euro-amerikanischen und lateinamerikanischen Theorien: „¿Hasta qué punto ese gran seno que alimenta las escritura en la teoría de Cixous adquiere significados diferentes cuando aloja la fotografía de un desaparecido?”²⁰⁴.

Neben diesen ursprünglichen aus Lateinamerika stammenden, aber in den USA wirkenden Theoretikerinnen gibt es aber auch noch andere, die sich mit der feministischen Literaturtheorie und – kritik Lateinamerikas befassen und gar keinen direkten Bezug zu Lateinamerika haben, sondern aus den USA oder aus Großbritannien stammen. Ein Beispiel wären Debra Castillo oder Jean Franco, die sich etwas später als oben genannte Wissenschaftlerinnen mit dieser Thematik beschäftigten und oft recht aktuellere Blickpunkte bieten. Debra Castillo behandelt in „Finding Feminisms“²⁰⁵ die Tatsache, dass es der lateinamerikanischen Literatur und Geschichte einer erneuten Auseinandersetzung bedarf, in der Frauen vom Rand in das Zentrum des Interesses rücken. Wie andere KritikerInnen auch, stellt sie fest, dass die dominante literarische Kultur eine männliche sei und die Literatur von Frauen im Laufe der Geschichte auf spezifische Gebiete beschränkt gewesen wäre²⁰⁶. Sie meint, dass „[t]he recognition and

²⁰² Lucía Guerra-Cunningham: “Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.” in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Seite 145.

²⁰³ Ebd. Seite 153.

²⁰⁴ Ebd. Seite 157.

²⁰⁵ Debra Castillo: „Finding Feminisms“ in: Sara Castro-Klarén: *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*.

²⁰⁶ Vgl. Debra Castillo: „Finding Feminisms“ in: Sara Castro-Klarén: *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Seite 362.

re-evaluation of the contributions of women writers will necessarily pose a healthy challenge to the dominant discourse“²⁰⁷. Außerdem weist sie auf den wichtigen Unterschied im politischen und kulturellen Geschehen hin, der die literarische Textproduktion in Lateinamerika zu den USA oder Europa unterscheiden würde; AutorInnen würden oft Folter, Gefängnis oder das Verschwinden riskieren und würden deswegen nicht selten aus dem Exil schreiben. Dies stellt natürlich eine ganz andere Ausgangslage für die Textproduktion dar, als sie in Europa oder den USA der Fall ist und auf Grund dessen betont Castillo, dass man die euro-amerikanische theoretische Annäherung nicht immer auf lateinamerikanische Verhältnisse anwenden könne, obwohl dies oft passiere²⁰⁸. In diesem Punkt weist sie eine große Ähnlichkeit mit weiter genannten Kritikerinnen auf, die ebenfalls vor einer unreflektierten Übernahme der euro-amerikanischen Theorien warnen, wie zum Beispiel Sara Castro-Klarén oder Lucía Guerra-Cunningham. Ein sehr interessanter Punkt, den sie in diesem Essay anspricht ist die Globalisierung, vor allem im Bezug auf Internet. Das Internet ermögliche, laut Castillo, vielen Frauen ihre Texte und Gedanken einem breiten Publikum zugänglich zu machen und sich so zu artikulieren. Außerdem erleichtere es den Dialog zwischen den Kritikerinnen und Theoretikerinnen. Castillo weist aber auch darauf hin, dass es dadurch schwierig werde von *dem* Feminismus zu sprechen und appelliert an die Verwendung von Feminismus in Kombination mit regionalen Diskursen.

In *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism* (1995) führt Debra Castillo weitreichende Überlegungen zu schreibenden Frauen in Lateinamerika durch und untersucht, inwiefern man euro-amerikanische Theorien auf lateinamerikanische Literatur anwenden kann, da es bisher noch keine eigenen lateinamerikanische Theorie gibt. Castillo behauptet, dass eines der größten Probleme der verinnerlichte Glaube sei, dass die feministische Praxis Lateinamerikas eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu den stärker entwickelten feministischen Diskursen, zum Beispiel den euro-amerikanischen, spiele.²⁰⁹ Auch betont sie die generelle Neigung eines „revolutionary rather than a theoretical

²⁰⁷ Debra Castillo: „Finding Feminisms“ in: Sara Castro-Klarén: *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Seite 363.

²⁰⁸ Vgl. ebd. Seiten 363-365.

²⁰⁹ Vgl. Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 5.

mode“²¹⁰, der auch durch das Schema der lateinamerikanischen Politik repräsentiert werde: Theorie folge, laut Castillo, immer der Praxis und nicht umgekehrt²¹¹. Diese Lücke der Theorie werde oft, wie in dieser Arbeit schon mehrmals erwähnt, durch das Verwenden von fremden Theorien gefüllt. Dies ist für Castillo insofern problematisch, als bei der Verwendung von fremden Theorien auf postkoloniale Texte immer die Frage um kulturellen Imperialismus eine Rolle spielte²¹². Für die Untersuchung von Texten lateinamerikanischer Autorinnen schlägt Castillo folgende Punkte vor:

Questions that might usefully be asked in relation to the underexamined texts produced by Latin American women authors may include a discussion of characteristic genres and the potential reasons for such genre choice (why, for example, the outpouring of lyric poetry and whe the narrative emphasis on the autobiography or ist near relative, the pseudomemoir?) as well as examination of strategies employed in the construction of these texts, the nuances of their enunciative structures, the influence of ideological constraints in the typical narrative – fictional or nonfictional – of women’s lives, the social function of these texts in the societies of Latin America, the reception of the tets by women readers, the role of the critic and the theoretician.²¹³

Außerdem unterstreicht Castillo die heterogene Kultur Lateinamerikas und meint, dass es äußerst wichtig sei, die Unterschiede in sozialer Klasse und Rasse in der Analyse zu berücksichtigen. Auch wendet sie sich klar und deutlich gegen eine essentialistische Auffassung von Frauen²¹⁴. Im Anschluss erstellt Castillo eine Übersicht über die „applicable feminist strategy“²¹⁵ für die Analyse der Textproduktion weiblicher Werke, die „based on an infrastructure of evolved and evolving Latin American theory, while taking from frist-world feminist theory that which seems pertinent and complementary“²¹⁶ sind. Im Vordergrund dabei steht die bewusst Verwendung von bestimmten Strategien, die von lateinamerikanischen Autorinnen verwendet werden. Diese Strategien sind folgende:

Schweigen (*silence*)

Aneignung (*appropriation*)

²¹⁰ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 32.

²¹¹ Vgl. Ebd. Seite 32.

²¹² Vgl. ebd. Seite 33.

²¹³ Ebd. Seite 25.

²¹⁴ Vgl. ebd. Seiten 21f.

²¹⁵ Ebd. Seite 36.

²¹⁶ Ebd. Seite 36.

Kultivierung von Oberflächlichkeit (*cultivation of superficiality*)

Negation (*negation*)

Marginalität (*marginality*)

Konjunktiver Modus (*the subjunctive mood*)

Diese sollen näher betrachtet werden, da sie eine interessante Anwendung für die vorliegende Arbeit bieten. Die erste Strategie, die Castillo beschreibt, ist das Schweigen, was sie ursprünglich als eine „condition imposed from outside“²¹⁷ bezeichnet und was die lange herrschende Marginalisierung der Frau in der literarischen Welt charakterisiere. Durch bestimmte Bildung und Erziehung werde die Frau in eine typische Frauenrolle gedrängt und zum Schweigen verurteilt. Jedoch könne laut Castillo das Schweigen auch anders verwendet werden, nämlich als subversiver Akt: „Silence, once freed from the oppressive masculinist-defined context of aestheticized distance and truth and confinement and lack, can be reinscribed as a subversive feminist realm.“²¹⁸. Dabei hülle sich die schreibende Frau natürlich nicht gänzlich in Schweigen, sondern sie äußere sich und könne, wie Castillo es nennt, „zwischen den Zeilen sprechen“²¹⁹ oder Leerstellen lassen und so den gängigen Kode manipulieren, d.h. eine Kritik am Patriarchat durch Doppel- oder Mehrdeutigkeit abschwächen. Castillo hebt hier den Unterschied zwischen *no decir*, einem bewussten Nicht-Sagen, und *callar*, dem Schweigen, hervor und teilt ersteren einer subversiven, Code-verändernden Strategie zu.

Unter *appropriation* oder Aneignung versteht Castillo das Verwenden und das Sich-Berufen auf die europäische und amerikanische Kultur, um das eigene, lateinamerikanische Selbst abzugrenzen und zu definieren. Diese Strategie steht in engem Zusammenhang mit Bildung, denn oft stammen lateinamerikanische Autorinnen aus einer sehr privilegierten Klasse und haben eine sehr internationale Bildung genossen: „[...] Spanish was the oral language, English, French, and Italian, the languages of culture and intellectual activity“²²⁰. Es ist logisch, dass die literarischen Werke in den Bildungssprachen Einfluss auf die Autorinnen haben, und sich dies auch in ihrer

²¹⁷ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 37.

²¹⁸ Ebd. Seite 40.

²¹⁹ Ebd. meine Übersetzung, im Original: „speaking between the lines“. Seite 41.

²²⁰ Ebd. Seite 44.

Schreibweise ausdrückt; Referenzen und intertextuelle Verweise auf europäische Klassiker sind keine Seltenheit. Castillo meint, dass diese Kenntnis vor allem dazu führe, die lateinamerikanische Literatur aus einer anderen Perspektive zu sehen: „[...] clearly sketching the configurations of her own region through a necessary attentiveness to the dual demands of an audience divided between the nativist and the Euro-centric.“²²¹.

Als *cult of superficiality* bezeichnet Castillo eine Schreibstrategie, bei der scheinbar das Oberflächliche im Mittelpunkt stehe, wie Sinneseindrücke, Gerüche, Farben und so weiter: „[...] the sheer sensual delight, the colour and the tastes, the richness of the chocolate, the smoothness of the nail polish sliding through the veins, the pleasures, moral or immoral, of superficiality.“²²². Eingebettet in dieser sinnlichen Oberfläche befände sich aber eine soziale Nachricht an die Gesellschaft: „The cultivation of a polished superficiality suggests a willed, willful transvaluation of values which surpasses mere reversal.“²²³. Diese Umwertung lasse sich oft als soziale Kritik, beispielsweise an dem patriarchalischen Machtsystem, verstehen.

Als *negation*, verwendet als Strategie lateinamerikanischer Autorinnen, bezeichnet Castillo ein Mittel, mit dem sich die Autorin abgrenze, sei es etwa von der dominanten, patriarchalischen Struktur oder dem Vorurteil eine mangelhafte schreibende Frau zu sein oder ähnliches – ein *nicht*, in etwa: „Ich gehöre nicht zur Gruppe der privilegierten Autoren dieses Landes.“ Damit kann die Autorin sich positionieren und ihren eigenen Platz finden und außerdem Marginalisierung vermeiden. Castillo spricht außerdem von einer „double negativity“²²⁴, einer Ablehnung von sowohl der dominanten Seite sowie auch der marginalen Seite, was eine „disturbance in the fields of discourse“²²⁵ zur Folge habe. Verneinung als verwendete Strategie hilft der Autorin also sich selbst durch Abgrenzung und im Bezug zu Anderem zu definieren, ohne aber die genaue Position selbst bestimmen zu müssen.

²²¹ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 47.

²²² Ebd. Seite 54.

²²³ Ebd. Seite 52.

²²⁴ Ebd. Seite 55.

²²⁵ Ebd. Seite 55.

Marginality prägt das Schreiben der Frauen in Lateinamerika und ist eine wichtige Strategie für lateinamerikanische Autorinnen. Castillo hält fest, dass das Schreiben von Frauen oft in „giving voice to the margin, both their own marginality and that of the marginalized groups“²²⁶ bestehe. Marginalität könne laut Castillo also aus zwei Perspektiven erfolgen: Im Bezug auf private Erfahrungen bilde die Autorin ihre eigene Marginalität als Frau in der patriarchalen Gesellschaft ab, oder aber sie thematisiere die Benachteiligung von sozial Gruppen, wie etwa Rassen- oder Klassendiskriminierung. Ein Beispiel hierfür wäre zum Beispiel der *indigenismo* von Rosario Castellanos.

Ausgehend von einer Reflexion über eine mögliche Differenz zwischen weiblichen und männlichem Schreiben kommt Castillo hier auf den Punkt der thematischen Differenz und sie fragt sich, ob ein „specific thematic content“²²⁷ existiere. Eine thematische Differenz kann Castillo nicht feststellen und sie fragt sich: „How then, if not thematically is one to account for the often-expressed conviction that women’s text just „feel“ different?“²²⁸. Dieses Gefühl beschreibt sie als eine Differenz in der ästhetischen Praxis, und zwar im Bezug auf die Ausdrucksweise (sie nennt die Ausdrucksweise *enunciation*), dem *subjunctive mood*:

[... it] involves a practice of the deliberately condition, what I would call, taking my example from Spanish grammar, a life lived in the subjunctive mood, attentive to nuance and capable of taking a cue from context without losing autonomy. [...] representing the slippage as well as the continuity between the roles, an impassioned relationship to syntactical relations which reveals the covert marking of a cryptotype, a function without a concrete form.²²⁹

Frauen variieren also die Sprache und die Syntax:

Since there is no syntax, no lexicon outside of language, women writer must refine such tools as they are given, transforming vocabularies and focusing attention on particular usages so as to achieve a greater working knowledge of the byways of cultural production. Commentary is intended not only to describe the ellipsis but also to recuperate, reintegrate, recodify the fragmented language of the female body, to construct, if such a thing is possible, a tentative dictionary of the unspoken.²³⁰

²²⁶ Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Seite 57.

²²⁷ Ebd. Seite 62.

²²⁸ Ebd. Seite 63.

²²⁹ Ebd. Seite 63

²³⁰ Ebd. Seite 65.

Betrachtet man diese Strategien, die Debra Castillo in *Talking Back* thematisiert, fällt auf, dass sie vieles an Überlegungen und Fragestellungen anderer feministischer Kritikerinnen enthalten, weswegen sie hier etwas ausführlicher behandelt wurden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Theoretikerinnen und Autorinnen, die sich mit lateinamerikanischem Feminismus beschäftigen, bemüht sind, Macht und Geschlecht zu konfrontieren und patriarchale Denkmuster aufzudecken und diese Muster, die zu Marginalisierung geführt haben und immer noch führen, zu verändern und mehr Gleichheit zu erlangen.

4 METHODE

Die Methode, nach welcher der Praxisteil untersucht werden soll, besteht aus mehreren Komponenten. Debra Castillo folgend, soll an dieser Stelle aus der existierenden Theorie jenes verwendet werden, das entsprechend scheint und die Leerstellen durch brauchbare, passende Aspekte ergänzt werden; aufgrund der Befassung mit vier Autorinnen, ihren Werken und dem Spannungsfeld *machismo-feminismo* ist hierbei eine Vorgehensweise notwendig, bei der man all diese Betrachtungen verbinden kann. Jutta Osinski propagiert anstelle eines Fazits ihres Buches Vorschläge für die Praxis feministischer Literaturwissenschaft und schreibt folgendes:

„6. Sie können Probleme von Autorschaft reflektieren und über Beziehungen von Geschlecht, Subjektivität, Textproduktion und sozialen Strukturen nachdenken; dabei sollten Sie Geschichte nicht als Ansammlung von Fakten verstehen, auf die man zurückgreifen kann, sondern als textuell vermittelte Wirklichkeit.“²³¹

Die Reflexion über Autorschaft, Geschlecht und Textproduktion erscheint sehr passend für die Beschäftigung mit den gewählten Autorinnen, da deren Werke sehr unterschiedlich sind und es daher schwer fällt, eine der gängigen Theorien auf alle vier anzuwenden. Außerdem lässt sich so das gewählte Spannungsfeld *machismo-feminismo* sehr gut einarbeiten. Es können also folgende Fragen gestellt werden: Inwiefern beeinflussen die sozialen Strukturen bzw. das Umfeld der Autorinnen ihr Schaffen? Wie

²³¹ Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Seite 183.

nehmen sich die Autorinnen selbst als schreibende Frauen in Mexiko wahr? Welche Rolle spielen die sozialen Konstrukte *machismo* oder *femenismo* in ihrem Leben? Wie stehen sie zu weiblicher Autorschaft und zum Schreibprozess?

Diese eine Seite, die beleuchtet werden soll, soll keineswegs in detaillierter Weise das Leben der Autorinnen rekonstruieren, sondern lediglich durch Essays und textuelle Passagen einige interessante Positionen herausarbeiten. So kann betrachtet werden, wie die Autorinnen zum Spannungsfeld *machismo-feminismo* stehen.

Die andere Seite, die beleuchtet werden soll, ist jene der Textproduktion in Verbindung mit einer spezifischen Narration. Durch eine Analyse ihrer narrativen Werke soll untersucht werden, wie diese vier Autorinnen jeweils ihre Protagonistinnen innerhalb der Narration im Spannungsfeld *machismo-feminismo* ansiedeln, d.h. wie sie in ihrem sozialen Umfeld dargestellt werden. Was für eine Rolle spielt die durch patriarchale Strukturen verursachte Marginalität in den Narrationen? Dazu können folgende Kategorien von Interesse sein und die Analyse systematisieren:

Körper und Auftreten

Beziehungen und Macht

Sprache / Ausdrucksweise

Daraus ergeben sich natürlich mehrere Unterkategorien, die in folgender Tabelle dargestellt werden sollen:

Körper/Auftreten	Sprache	Beziehung/Macht
Sexualität/Erotik	Besonderheiten	Beziehungen und Macht innerhalb des Familienkonstruktes
Auftreten	Metaphorik	Beziehung und Macht innerhalb der dargestellten Gesellschaft
Der Körper von anderen		Beziehung und Macht innerhalb der Partnerschaft

Interaktion von Körpern		
-------------------------	--	--

Diese Tabelle bedeutet nicht, dass alle Punkte in allen Werken behandelt werden müssen, sie bietet lediglich eine systematische Darstellung der Möglichkeiten und sie dient sozusagen als Leitfaden. Ausgewählte Textpassagen und – ausschnitte sollen die Untersuchung der Kategorien fundieren und zu einer Schlussfolgerung und Vergleich der Art und Weise der Inszenierung der Frauenstimmen von den gewählten Autorinnen führen, mit besonderem Schwerpunkt auf das Spannungsfeld. In der Schlussfolgerung sollen auch die sechs Schreibstrategien, die von Debra Castillo erarbeitet wurden (s. Kapitel 3.2.), auf die jeweiligen Autorinnen umgelegt werden und untersucht werden, inwiefern sie für die Textproduktion der jeweiligen Autorin ausschlaggebend war und die Inszenierung der Frauenstimmen beeinflussten.

5 PRAKTISCHE ANALYSE

5.1. ROSARIO CASTELLANOS

5.1.1. LEBEN

Rosario Castellanos war eine einflussreiche Figur der mexikanischen Intelligentsia des 20. Jahrhunderts und eine der ersten erfolgreichen Autorinnen und Dichterinnen Mexikos. Geboren 1925 in Mexico City, wuchs sie als Tochter eines gut situierten Viehzüchters in der Region Chiapas, in Comitán auf. Ihre Eltern César und Adriana schenken der Tochter wenig Beachtung, ihre Bruder Benjamin wurde immer bevorzugt und nach dessen Tod wurde Rosario in eine Isolation gedrängt, die lediglich von ihrem indianischen Kindermädchen, ihrer *nana*, durchbrochen wurde²³². Diese Einsamkeit in der Kindheit brachten sie zur Literatur, sie las sehr viel und in vielen Werken verarbeitete sie ihre Kindheitserfahrungen. Die Region rund um Comitán war geprägt von Auseinandersetzungen zwischen der indigenen Bevölkerung und den Viehzüchtern, dieser Konflikt zeichnet sich ebenfalls deutlich in Castellanos Werk ab, das oftmals autobiographisch geprägt ist, wie beispielsweise in *Balún Canán*²³³.

Nach der Umverteilung des Landes durch den Präsidenten Lázaro Cárdenas verlor die Familie ihr Land und zog nach Mexico City, wo ihre Eltern bald verstarben und Rosario sich selber versorgen musste. Sie studierte Philosophie und Literatur an der UNAM mit großem Erfolg, jedoch stets begleitet von Minderwertigkeitsgefühlen gegenüber den männlichen Kommilitonen. Ihre Doktorarbeit scheint, wie Elena Poniatowska in ihrem Essay über Rosario Castellanos festhält, feministisch engagiert, ist aber in Wahrheit ein Zeugnis ihrer Minderwertigkeitsgefühle: Mit *Sobre cultura femenina* schloss sie 1950 die Universität ab²³⁴. Später widmete sie sich dem Unterrichten und dem Schreiben. Beispielsweise unterrichtete sie an der UNAM in Mexiko Vergleichende Literaturwissenschaft mit großem Engagement. Sie verließ aber immer wieder auch das

²³² Vgl. Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, México D.F.: Joaquín Mortiz, 1987. Seite 58.

²³³ Vgl. u.a.: Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 91 oder: Elena Urrutia: „Rosario Castellanos.“ In: *Revista de la Universidad de México*, 2005, Ausgabe 16, Seite 76.

²³⁴ Vgl. Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 85.

Land um, zum Beispiel, in den USA in Wisconsin zu unterrichten²³⁵. Mit 33 Jahren heiratete sie, aber ihre Ehe verlief außerordentlich unglücklich und endete in einer Scheidung. Die Erfahrung der Aufopferung für den Ehemann, während dieser sie des öfteren betrogen hatte, war sehr prägend für Castellanos und man findet zahlreiche textuelle Verweise, in denen sie die Erfahrungen ihrer Ehe verarbeitet²³⁶. Außerdem verlor Castellanos zwei Kinder²³⁷, eine sehr schmerzhaft Erfahrung für sie. Auch darüber gibt es textuelle Verweise. Sie sagte:

Luego contraje un matrimonio que era estrictamente monoándrico por mi parte y totalmente poligámico por la parte contraria. Tuve tres hijos de los cuales murieron los dos primeros.²³⁸

Obwohl Castellanos Zeit ihres Lebens oft unglückliche Zeiten durchlebte, fand sie am Ende die Zufriedenheit: Als Botschafterin in Israel, zeitweise mit ihrem Sohn Gabriel, geschieden von ihrem Ehemann, oft alleine, war sie glücklich²³⁹.

1974 verstarb sie relativ jung durch einen elektrischen Schock, verursacht durch den Wechsel einer Glühbirne²⁴⁰.

5.1.2. WERK

Elena Poniatowska schreibt über Rosario Castellanos Werk:

Rosario Castellanos hace literatura con los sucesos de su vida diaria; sus novelas son autobiográficas, sus poemas un reflejo de su desamor, la minuta de sus sensaciones que caen siempre en la angustia de la soledad.²⁴¹

Ihr Werk beinhaltet demnach also Erlebtes und Wahrnehmungen, es ist realistisch zeichnet sich durch seine Vielseitigkeit aus: Neben Romanen, Erzählungen und

²³⁵ Vgl. Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 104.

²³⁶ Vgl. ebd. Seite 104.

²³⁷ Vgl. ebd. Seite 51.

²³⁸ Ebd. Seite 59.

²³⁹ Vgl. ebd. Seiten 68f.

²⁴⁰ Vgl. u.a.: Nuala Finnegan: *Monstrous Projections of Femininity in the fiction of Mexican writer Rosario Castellanos*. Lewiston, NY[ua.]: Mellen, 2000, Seite 2 oder: Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 49.

²⁴¹ Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 67.

Theaterstücken verfasste sie auch zahlreiche Gedichte und Essays. Außerdem schrieb sie für Zeitungen und Magazine²⁴². Sehr charakterisierend für Castellanos Werk ist die Verwendung eines spitzen, ironischen Tons, der den oft negativen Themen etwas Leichtigkeit verleiht. Wie Elena Urrutia festhält, beinhaltet Castellanos Werk die „triología indigenista más importante de la narrativa mexicana del siglo XX“²⁴³. Zu dieser Triologie zählen die Werke *Balún Canán* (2005)²⁴⁴, *Oficio de tinieblas* (2003)²⁴⁵ und *Ciudad Real* (1997)²⁴⁶. Diese Werke, die von der Unterdrückung der indigenen Bevölkerung handeln, werden oft als *indigenismo* bezeichnet²⁴⁷. Außerdem lenkt sie ihr Interesse vor allem auch, in der späteren Zeit ihres Lebens, auf feministische Themen. Ein Beispiel hierfür wäre das Theaterstück *El eterno femenino* (1994), das berühmte Gedicht „Poesía no eres tú“ (1972)²⁴⁸ oder der Essayband *Mujer que sabe latín...* (1995), der nun, unter anderem, in Folge betrachtet werden soll.

5.1.3. AUS DER SICHT DER AUTORIN

Castellanos beschreibt in *Mujer que sabe latín...* (1995) ausgiebig die benachteiligte Stellung der mexikanischen Frau in der Gesellschaft, quasi die *condición femenina* in Mexiko und spricht somit auch das Eheleben an. Dieser Essayband gibt Aufschluss über die Einstellung und über das Weltbild von Rosario Castellanos und ist deshalb für die vorliegende Arbeit äußerst interessant. Im Mittelpunkt steht die Frau, und im Besonderen, die mexikanische Frau. Sie untersucht verschiedene Themen rund um die Position und die Unterdrückung der Frau in Gesellschaft, Geschichte und Literatur und behandelt so eine große Zahl an typischen Themen – ein Beispiel hierfür wäre zum Beispiel die Schwangerschaft. Ein sehr prägender Satz im Bezug auf die Schwangerschaft, als Konsequenz des Ehelebens, ist folgender:

²⁴² Vgl. Elena Poniatwoska: *Ay vida, no me mereces!*, Seite 47.

²⁴³ Elena Urrutia: „Rosario Castellanos.“ in: *Revista de la Universidad de México*, Seite 76.

²⁴⁴ Rosario Castellanos: *Balún-Canán*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2005.

²⁴⁵ Rosario Castellanos: *Oficio de tinieblas*. México: Mortiz, 2003.

²⁴⁶ Rosario Castellanos: *Ciudad Real*. México D.F.: Aguilar, 1997.

²⁴⁷ Vgl. Nuala Finnegan: *Monstrous Projections of Femininity in the fiction of Mexican writer Rosario Castellanos*, Seite 129.

²⁴⁸ In: Rosario Castellanos: *Poesía no eres tú: obra poética 1948-1971*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1972.

Nueve interminable meses de reposo, de dependencia de los demás, de precauciones, de ritos, de tabúes. La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece.²⁴⁹

Castellanos beschreibt die Schwangerschaft hier als etwas absolut Negatives, etwas, das Abhängigkeit von Anderen zur Folge hat. Wörter mit negativen Konnotationen, wie *enfermedad*, *catastrófico* und *padeecer* betonen die Negativität, mit der Castellanos die Schwangerschaft wahrnimmt. Die Negativität gegenüber der Schwangerschaft könnte daraufhin deuten, dass Castellanos sich oft nicht als Herrin über ihren eigenen Körper fühlte, sondern ein Spielball der männlichen Gelüste war. Denkt man generell an Frauen und Schwangerschaft, steht oft die Freude auf das kommende Baby im Vordergrund und nicht die Abhängigkeit von Anderen, in den Medien wird das Bild der vom Mann abhängigen Frau sogar oft positiv verwendet. Dies ist insofern interessant, als dass die Medien - etwa US-amerikanische Fernsehserien- sehr oft die traditionellen Familienkonstrukte und –rollen perpetuieren anstatt subversiv gegen alte Rollenmuster vorzugehen. Diese Beobachtung soll an dieser Stelle aber nicht weitergeführt werden, obwohl sie sehr interessant wäre. Castellanos spricht diese Familienkonstrukte zwar auch an, aber lässt sie äußerst negativ erscheinen und versucht somit gegen sie zu arbeiten und Bewusstsein darüber zu schaffen.

Castellanos schreibt folgendes: „A las mujeres se les adiestra en las labores del hogar y se les prepara, como se ha hecho secularmente, para el matrimonio.“²⁵⁰. Der Platz der mexikanischen Frau sei demnach vorbestimmt, ihre Arbeit beschränke sich auf den Haushalt und das Eheleben. Platz für Interessen oder Bildung für die mexikanische Frau gibt es hier also nicht. An einer anderen Stelle schreibt sie aber:

¿En cuántos casos las mujeres no se atreven a cultivar un talento, a llevar hasta sus últimas consecuencias la pasión de aprender, por miedo a la soledad, al juicio adverso de quienes las rodean, al aislamiento, a la frustración sexual y social que todavía representa entre nosotros la soltería?²⁵¹

²⁴⁹ Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...*, Seite 17.

²⁵⁰ Ebd. Seite 28.

²⁵¹ Ebd. Seite 32.

Die von Frauen ausgehenden Bestrebungen auf Bildung würden also, laut Castellanos, nur schwer mit dem Wunsch auf Ehe und Beziehung korrelieren. Die Ehe bedeute Zweisamkeit, Sicherheit und stellt somit den einfachen Weg dar. Bildung steht hier im Zusammenhang mit Einsamkeit und Mut, es braucht Wagemut um diesen Schritt zu tun. Es ist wahrscheinlich, dass diese Beobachtung autobiographisch bedingt ist: Rosario Castellanos heiratet, für den mexikanischen Durchschnitt, sehr spät und widmet ihre 20er der Wissenschaft. Die Effekte des ‚Singledaseins‘ stellen also, wahrscheinlich, ihre eigenen Gefühle und Wahrnehmungen dar.

In einem anderen Zitat beschreibt Castellanos das *ideal femenino*, das die westliche Kultur beherrscht und porträtiert so prägnant gängige Rollenstereotype von Frauen:

El ideal femenino de la cultura de Occidente (e la que – en gran parte- somos herederos) presenta una serie de constantes que se manifiestan a lo largo de los siglos y varían apenas con las latitudes que abarcan. La mujer fuerte que aparece en las Sagradas Escrituras lo es por su pureza prenupcial, por su fidelidad al marido, por su devoción a los hijos, por su laboriosidad en la casa, por su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio que ella no estaba capacitada para heredar y para poseer. Sus virtudes son la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el regir todos sus actos por aquel precepto evangélico de que los últimos serán los primeros.²⁵²

Die typischen Werte im Bezug auf das Verhalten von Frauen, die Castellanos hier aufzählt, entsprechen größtenteils dem klischeehaften Rollenbild der Frau, das auch Teil des *machismo* darstellt. Es lässt sich also festhalten, dass Castellanos diese Werte durchaus erlebt oder wahrgenommen hat und sie für sie problematisch waren. Ebenfalls thematisiert sie die Akzeptanz von Gewalt im Eheleben:

La mujer trabaja y contribuye al sostenimiento de la casa, y el marido hace como que no lo nota. Y para que no sufra mengua su autoridad, que es lo que está en juego, el marido exagera sus manifestaciones y se vuelve tiránico y agresivo. Y la mujer, que no ignora que es ella el detonador de tal violencia, soporta los malos tratos porque, en muchos modos, se siente acreedora a ellos.²⁵³

²⁵² Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...*, Seite 22f.

²⁵³ Ebd. Seite 30.

In dieser Textpassage schwingt sehr viel sozialpsychologische Information über die Erfüllung von männlichen bzw. weiblichen Rollencharakteristika mit. Der starke, gewalttätige Mann, die schwache, sich unterordnende Frau sind herkömmliche Bilder in der Gesellschaft, die Rosario Castellanos hier beschreibt. Mit diesen ausführlichen Beschreibungen der Ehe- und Familienkonstrukte bezweckt Castellanos aber keineswegs eine Perpetuierung, sondern eine Bewusstwerdung: „Quedamos en un punto: formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo.“²⁵⁴. Es lässt sich festhalten, dass dieser Essay deutlich feministisch engagiert ist. Rosario Castellanos' feministisches Anliegen, Benachteiligung von Frauen und so auch den *machismo* zu bekämpfen ist offensichtlich und wird auch in ihren Narrationen thematisiert. In Folge soll nun ein narratives Werk, nämlich die Kurzgeschichte „Lección de cocina“ aus dem Band *Album de familia* betrachtet werden, in der viele Schemata des *machismo* entdeckt werden können.

5.1.4. ANALYSE VON „LECCIÓN DE COCINA“ AUS DEM BAND *ALBUM DE FAMILIA* (1987)²⁵⁵

Elena Poniatowska schreibt über das Werk:

El último libro de cuentos, *Album de familia*, a pesar de abandonar los Altos de Chiapas y retratar figuras dizque liberadas, ciudadinas, también es un libro de soledad. Asimismo es un libro de soltería, porque Rosario, de hecho, no se realizó en el matrimonio [...].²⁵⁶

Rosario Castellanos schreibt hier nicht über die Missstände der *indígenas*, wie in anderen Werken, sondern wechselt den Schauplatz auf urbane Mittelklasse-Familienkonstrukte und solidarisiert sich mit den benachteiligten Frauen, die zu einem Leben für den Haushalt und die Kinder, fernab von Kultur und Politik, verordnet werden. In vorliegender Arbeit soll nur eine Geschichte, nämlich „Lección de cocina“ analysiert werden, da sie ein gutes Beispiel für diese Arbeit darstellt.

²⁵⁴ Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...*, Seite 39.

²⁵⁵ Rosario Castellanos: *Album de familia*. México D.F.: Joaquín Moritz, 1987.

²⁵⁶ Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces!* Seite 103.

In „Lección de Cocina“ wird ein Haushalt der Mittelklasse in Mexiko dargestellt: Eine Erzählerin in der 1. Person Singular, frisch verheiratet, befindet sich in ihrer Küche und überlegt was sie für ihren Ehemann kochen soll. Nach dem Betrachten von einigen Rezepten entscheidet sie sich schließlich für ein Stück *carne asada* und während der Zubereitung sinniert sie über ihr Eheleben und ihre Position in der Gesellschaft, in der sie sich benachteiligt fühlt. Am Ende der Geschichte misslingt ihr das Gericht.

Der Text ist voll von Anspielungen, die auf die marginale Position der Frau verweisen, diese sollen nun, anhand einiger Punkte der weiter oben genannten Tabelle, betrachtet werden.

5.1.4.1. Körper und Auftreten

In „Lección de Cocina“ spielt der Körper als Opfer von Gewalt keine allzu große Rolle. Die von Castellanos inszenierte Protagonistin erleidet keine Misshandlungen oder Brutalitäten von ihrem Ehemann und die Protagonistin reflektiert auch nicht überschwänglich über ihren Körper. Die körperliche Interaktion beschränkt sich auf die Protagonistin und ihren Ehemann, da ansonsten, außer der Schwiegermutter, keine weiteren Figuren erwähnt werden. Diese Absenz von Figuren, also Körpern, verstärkt das Gefühl der Isolation der Protagonistin, deren Leben auf das Innere des Hauses und den Ehemann beschränkt ist. Es gibt einige interessante Stellen, an denen Castellanos den Körper bzw. die Interaktion der Körper als Metaphorik für das Eheleben der Frischverheirateten verwendet. Eine Stelle ist dabei besonders prägnant:

Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen. Podría levantarme sin despertarlo, ir descalza hasta la regadera. ¿Purificarme? No tengo asco. Prefiero creer que lo que me une a él es algo tan fácil de borrar como una secreción y no tan terrible como un sacramento²⁵⁷

In dieser Szene stecken zahlreiche Hintergrundinformationen über das Empfinden der Protagonistin. Sich nach dem Geschlechtsverkehr neben dem Partner ausrastend,

²⁵⁷ Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 11.

präsentiert die Protagonistin durch ihre Gedanken einen Parallelismus zwischen der Sexualität und der Institution Ehe. Die Sexualität ist durchaus positiv gezeichnet, als algo *tan fácil de borrar*, als etwas, das man leicht wieder los werden kann. Die Ehe, im Gegensatz dazu wird als etwas Starres und Schreckliches, als *terrible como un sacramento* bezeichnet. Die Sexualität ist normalerweise Teil des Ehelebens, aber hier man könnte fast meinen, die Frau versuche sich zu überzeugen, dass sie selbst nicht an die Konventionen der Gesellschaft gebunden ist, den Geschlechtsverkehr genießt und nicht verheiratet sei.

Eine andere Stelle, an welcher die Interaktion der Körper einen bildlichen Ausdruck der Inferiorität gegenüber dem Ehemann verwendet wird, ist folgende:

Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco. Él podía darse el lujo de „portarse como quien es“ y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio cuando dijo „mi lecho no es de rosas y se volvió a callar“. Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos.²⁵⁸

Mit sonnenverbranntem Rücken erleidet die Protagonistin hier, während dem Geschlechtsverkehr, nicht nur ihr eigenes Gewicht, sondern auch das ihres Mannes. Das Szenario ist typisch für patriarchalisches Machtkonstrukt, das auch im *machismo* zu finden ist: Die Frau stellt ihre eigenen Bedürfnisse für das Wohlbefinden ihres Ehemanns in den Hintergrund. Hierbei ist interessant, dass der Ehemann sie keineswegs zwingt, sondern die Rollen, die der jeweilige Ehepartner zu erfüllen hat, schon vorbestimmt sind: „Él podía darse el lujo“ und „abnegada mujer mexicana [...] sonreía a semejanza de Cuauhtémoc“. Durch den trockenen-ironischen Ton, der verwendet wird, wirkt die Szene aber nicht so brutal. Schließlich endet alles in einer universalistischen Aussage: „La postura clásica para hacer el amor“. In diesem Satz schwingt sehr viel mehr als eine Meinung, er wirkt vielmehr als eine Umschreibung für die Ehe, in der die klassischen Rollen vorgegeben und unveränderlich sind – zumindest in der Wahrnehmung der Erzählerin. Außerdem erzeugt die Verwendung der körperlichen Pose hier ein Bild, das

²⁵⁸ Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 9.

viel von den Werten das *machismo* transportiert: Der Körper der Frau befindet sich unter dem Körper des Mannes. Diese Passage im Text – wie auch noch zahlreiche andere – implizieren eine Haltung des Mannes, die meint, dass er der Besitzer des Frauenkörpers sei. Interessant sind die Verweise auf die mexikanische Kultur in diesem Zitat, auf Cuauhtémoc und die Erwähnung der *abnegada mujercita mexicana*, ein Bild, das sich durch den Malinche-Mythos erklären lässt und dieser Kurzgeschichte eine eindeutig mexikanische Note gibt.

Eine weitere Stelle im Text, die interessant ist, weil sie das Thema der Kleidung behandelt, ist folgende: „Yo juguetaba con la punta de los botones y esos otros adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa, [en la oscuridad de la alta noche].“²⁵⁹. Die Protagonistin reflektiert hier über Kleidung und Accessoires, welche die ‚scheinbare‘ Weiblichkeit verstärken, sie ist sich derer Wirkung bewusst. Die Kleidung funktioniert hier als bewusst verwendete Strategie um ein Rollenbild zu erzeugen bzw. zu verstärken, es geht hier also um die kulturelle Funktion der Kleidung. Es lässt sich also festhalten, dass die Protagonistin Kleidung und Accessoires bewusst verwendet, um ihrer Rolle gerecht zu werden.

Der Raum, in dem sich die Protagonistin bewegt/zu bewegen hat, ist klar beschränkt:

Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán la mujer es sinónimo de Küche, Kinder Kirche. Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras;²⁶⁰

Der Haushalt ist ihr Wirkungsfeld, dies war schon immer so und wird auch immer so sein. Dies ist nicht das Resultat einer freiwilligen Entscheidung, sondern einer gesellschaftlichen Tradition. Außerdem schreibt die Protagonistin: „Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril para cerrarme la jaula de otra rutina que, según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda.“²⁶¹ Als Käfig der Routine bezeichnet die Protagonistin hier das Leben der typischen mexikanischen Hausfrau. Ihre Marginalität

²⁵⁹ Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 9.

²⁶⁰ Ebd. Seite 7.

²⁶¹ Ebd. Seite 12.

scheint hier weit mehr als Marginalität, vielmehr scheint die Protagonistin, wie schon erwähnt, in Isolation zu leben.

5.1.4.2 Sprache

Die Sprache in „Lección de Cocina“ ist größtenteils, wie schon erwähnt, von einem sehr trockenen und ironischen Ton geprägt. Der Diskurs der Protagonistin ähnelt dem der Essays von Rosario Castellanos, durchzogen von rhetorischen Fragen, die oft ohne Antwort bleiben. Viele der Bemerkungen sind sehr scharfsinnig und geistreich, was ein widersprüchliches Bild der Protagonistin zeichnet: Sie ist sich ihrer Situation bewusst und trotz ihrer geistigen Kapazitäten kann sie ihrer Situation nicht entfliehen. Trotzdem wirkt sie nicht wie ein wehrloses Püppchen. Durch ihre ironischen Diskurse zeigt sie Bewusstsein über die Klischees ihrer Rolle:

Me supone una intuición que, según mi sexo, debo poseer, pero que no poseo, un sentido sin el que nací que me permitiría advertir el momento precioso en que la carne está al punto.²⁶²

Interessant ist auch das Stück Fleisch, dessen Zubereitung sich durch den ganzen Text zieht, denn man könnte als Metapher für das Frauenleben, das die Protagonistin führt, sehen: Am Anfang frisch und saftig, am Ende verbrannt. Dies deutet auf kein gutes Ende hin.

5.1.4.3. Beziehung

Die Beziehungen der Protagonistin zu ihrem Umfeld erscheinen, wie bereits erwähnt, sehr beschränkt und sind hauptsächlich Interaktionen mit ihrem Ehemann. Die Familie besteht nur aus den zwei Ehegatten, die einzige Person, die sonst noch Erwähnung findet, ist die Schwiegermutter. Die Beziehung wird in diesem Textstück nicht durch tatsächliche Handlungen wiedergegeben, sondern lediglich durch die Sicht der Ehefrau, daher erhält die Schilderung dieser eine sehr subjektive Sichtweise. Die Beziehung Ehemann-Ehefrau ist deutlich von einer Inferiorität der Ehefrau gegenüber dem Ehemann geprägt; der Mann hat ganz deutlich die Macht und die Frau erfüllt die Rollenerwartung, die an eine verheiratete Frau der mexikanischen Mittelklasse gestellt wird:

²⁶² Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 13

Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo.²⁶³

Hier zieht die Erzählerin einen Vergleich zwischen einer bezahlten Haushaltshilfe und ihrer Rolle als Ehefrau. Im Vergleich zur Haushaltshilfe, steigt sie, nach ihrer eigenen Meinung, schlechter aus, da sie ihren Ehemann nicht einfach verlassen kann.

Interessant an diesem Zitat ist der Beginn: „Se me atribuyen [...]“. Diese unpersönliche Ausdruckweise lässt offen, ob die Erzählerin hier ihren Mann oder die Gesellschaft meint – oder vielleicht sogar beide. In ihrem Diskurs spricht die Protagonistin sehr oft ihren Mann direkt mit du an:

¿Acechas mi tránsito a la fluidez, lo esperas, lo necesitas? ¿O te basta este hieratismo que te sacraliza y que tú interpretas como la pasividad que corresponde a mi naturaleza?²⁶⁴

Diese Fragen, die sie an ihren Mann richtet, lassen sich als rhetorische Fragen interpretieren, auf welche die Erzählerin sich keine Antworten erhofft. Aber es geht noch darüber hinaus: Es handelt sich hierbei um Fragen und Gedanken, welche die Protagonistin, gemäß ihrer Rolle, ihrem Ehemann nicht einfach so stellen kann und wohl für sich behält. Es lässt sich daher festhalten, dass sie hier als Indikator für einen Mangel an Kommunikation der Ehegatten gesehen werden können.

Dieser Kommunikationsmangel lässt sich auch durch die klischeehafte Art und Weise, mit welcher der Ehemann seine Frau wahrnimmt, erkennen – „[...] que tu interpretas como la pasividad que corresponde a mi naturaleza.“ - dieser Satzteil deutet auf das Malinche-Klischee der passiven Frau hin, das in Mexiko weit verbreitet ist und zeigt, dass der Mann seine Frau gar nicht richtig kennt, sondern sie in Klischees einordnet.

In folgendem Zitat wird deutlich, dass der Ehemann seine Frau betrügt und die Frau dies bewusst wahrnimmt:

[...] que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios y en la llegada de clientes imprevistos; que padece alucinaciones olfativas

²⁶³ Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 15.

²⁶⁴ Ebd. Seite 13.

cuando percibe la emanación de perfumes franceses (diferentes de los que ella usa) de las camisas, de los pañuelos de su marido“²⁶⁵

Der Mann versteckt seine Affären zwar halbherzig, aber dennoch ist es leicht zu erkennen. Für viele Frauen wäre dies ein Grund zur Scheidung, aber in Folge des Diskurses der Protagonistin erfährt man, dass in der Gesellschaft, in der sie lebt, dies recht ‚normal‘ ist und deswegen kein Scheidungsgrund.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Beziehung der Protagonistin und ihrem Ehemann recht oberflächlich ist und an die jeweiligen typisch-klischehaften Rollenbilder gebunden ist. Die Protagonistin sehnt sich aber offensichtlich nach einer besseren Beziehung, die aber unmöglich scheint: „Y un día tú y yo seremos una pareja de amantes perfectos y entonces, en la mitad de un abrazo, nos desvaneceremos y aparecerá en la pantalla la palabra „fin“.“²⁶⁶.

Auch die Beziehung zwischen der Frau und der Gesellschaft ist in diesem Roman von Interesse – obwohl nicht explizit erwähnt, scheint sie doch an vielen Stellen durch. Die Erzählerin propagiert außerdem, dass sowohl sie als auch ihr Mann nach den gängigen Gesellschaftskonventionen leben – und dies leider patriarchalische Machtstrukturen sind, in denen der Mann als überlegen angesehen wird. Die Protagonistin träumt von einem besseren Leben, in dem sie die Oberhand über ihr eigenes Leben hat und unabhängig lebt:

Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica, que vive sola en un apartamento en Nueva York, París o Londres. Sus „affaires“ ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarillo y contempla el paisaje urbano al través de los grandes ventanales de su estudio²⁶⁷

Das Frauenbild, nach dem sich die Protagonistin sehnt und das sie gerne leben würde, ist etwas naiv, aber es unterstreicht den Wunsch nach Selbstbestimmung und Unabhängigkeit. Außerdem könnte man die Negativität, mit der die Protagonistin ihr Leben wahrnimmt als eine Art ‚Hausfrauendilemma‘ interpretieren – vielleicht wäre sie

²⁶⁵ Rosario Castellanos: *Album de familia*, Seite 15.

²⁶⁶ Ebd. Seite 17.

²⁶⁷ Ebd. Seite 17.

zufriedener, wenn sie wichtigere Aufgaben hätte, als Haushalt und Küche zu führen. An einer Stelle findet man folgende Phrase der Protagonistin: „yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal;“²⁶⁸. Diese Phrase ist äußerst interessant im Bezug auf die Beziehung der Protagonistin und der Gesellschaft, denn sie deutet darauf hin, dass es in dieser Gesellschaft offenbar ein fixiertes Frauenbild gibt und alle Frauen Spiegelbilder davon sind; indem die Protagonistin dies negiert, legt sie für sich selbst ein anderes Frauenbild fest.

Nach diesen Betrachtungen lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Benachteiligung der Frau und die Bekämpfung dieses Missstandes für Rosario Castellanos eines der wichtigsten Themen war und dies in den verschiedensten Texten von ihr durchscheint. In „Lección de Cocina“ lässt sich dieses Thema als Hauptthema des Textes festlegen und für vorliegende Arbeit ist vor allem interessant, dass der Text viele Facetten des *machismo* zeigt, wenn er auch nicht von Gewalt handelt. Dennoch werden einige der typischen *machismo*-Klischees aufgegriffen, wie beispielsweise das äußerst androzentrische Weltbild, die Frau, die ihre eigenen Bedürfnisse für den Ehemann in den Hintergrund stellt und der Ehemann, der sie offensichtlich betrügt. Dies lässt wiederum darauf schließen, dass Einiges von *machismo* nicht unbedingt stereotypisierte Klischees sein müssen, sondern auf den Erlebnissen von vielen Frauen, wie auch Rosario Castellanos, beruhen. Die Frauenstimme, die Rosario Castellanos hier inszeniert, korreliert mit ihren eigenen Erfahrungen und dient ihrem Ziel, Bewusstsein für die Benachteiligung der Frauen zu schaffen.

²⁶⁸ Rosario Castellanos: *Album de familia*. Seite 10.

5.2. ELENA PONIATOWSKA

5.2.1. LEBEN

Elena Poniatowska, eine der weltweit berühmtesten Autorinnen Mexikos, engagiert sich trotz ihrer aristokratischen Herkunft in ihren Werken deutlich für soziale Missstände und schafft milieubezogene Verbindungen.

Sie ist am 19. Mai 1932 in Paris als Tochter von polnischen Aristokraten geboren. Ihr vollständiger Name lautet: Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor. 1941 flieht die Mutter mit Elena und ihrer Schwester Sofía nach México aufgrund des Zweiten Weltkrieges. Der Vater folgt im selben Jahr. In Mexico City besuchen die Töchter eine englische Privatschule und bekommen außerdem Unterricht, um ihr Französisch zu erhalten. Spanisch lernen sie offiziell gar nicht, aber die Mädchen schnappen Phrase auf der Straße auf und bekommen 1943 ein Kindermädchen, Magdalena Castillo, eine junge Frau aus der mexikanischen Provinz, die sie mit dem populären mexikanischen Spanisch vertraut macht und ihnen Regionalismen und spezielle mexikanische Ausdrucksformen näher bringt²⁶⁹. Dies hat Elena Poniatowskas Werk besonders beeinflusst, wie in *Women's writing in Latin America* festgehalten wird, „[she] cultivates the mimesis of the language of Mexican rural and lower urban classes“²⁷⁰. In ihren Werken ist dies offensichtlich, wie auch in dem Werk das für vorliegende Arbeit von besonderer Wichtigkeit ist, nämlich *Hasta no verte, Jesús mío* (1969)²⁷¹.

1949 werden Elena und ihre Schwester in einem Internat in den Vereinigten Staaten angemeldet, zuerst besucht sie eine Schule in Philadelphia und später in New York. 1952 kehrt Elena aus Nordamerika zurück und beginnt 1953 bei der Zeitung *Excélsior* zu arbeiten, wo sie zahlreiche Interviews und Chroniken veröffentlicht. Sie beginnt sich immer mehr für soziale Themen zu interessieren²⁷². Wie Marta Herrero Gil und Isabel

²⁶⁹ Vgl. Marta Herreo Gil/ Isabel Díez Menguez: „Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“ in: *América sin nombre*. Nr. 11-12 (Dezember 2008). Seite 166.

²⁷⁰ Sara Castro-Klarén/Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America. An Anthology*. Boulder, Colorado: Westview, 1991, Seite 80.

²⁷¹ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. México D.F.: Ediciones Era, 1969.

²⁷² Vgl. Marta Herreo Gil/Isabel Díez Menguez: „Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“ in: *América sin nombre*. Seite 166.

Diéz Menguez festhalten, beginnt Elena zu „escudriña[r] la manera de ser de la mujer mexicana“²⁷³. Zwei Jahre später beginnt sie in der Zeitung *Novedades* zu veröffentlichen, außerdem erscheint ihr erstes Buch, *Lilus Kikus*. 1955 kommt ihr erster Sohn Emmanuel in Rom zur Welt²⁷⁴.

Im Jahr 1959 lernt sie den mexikanischen Astrophysiker Guillermo Haro bei einem Interview kennen, knapp zehn Jahre später heiratet das Paar und bekommt zwei Kinder, Felipe und Paula. Ihr Ehemann verstirbt im Jahr 1984²⁷⁵. Elena Poniatowska ist eine äußerst aktive und erfolgreiche Schriftstellerin, engagiert und enthusiastisch zeigt sie sich in verschiedenen Veröffentlichungen; außerdem wurde sie im Laufe ihres Lebens mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Sie stellt auch heute noch einen wichtigen Teil der mexikanischen Intelligentsia dar und veröffentlicht auch noch in der späten Phase ihres Lebens Bücher. In Folge soll nun ihr Werk näher betrachtet werden.

5.2.2 WERK

Elena zeigt sich im Laufe ihres Lebens durch ihre vielfältigen Veröffentlichungen facettenreich, sehr bekannt sind ihre Interviews mit mexikanischen Autoren. Sie ist eine sehr engagierte Journalistin. In *Women's writing in Latin America* wird festgehalten, dass ihre zwei hauptsächlichen Quellen folgende sind: Erstens, Erhebungen und Feldforschungen und zweitens Fiktion²⁷⁶. Mit ersterem sind hauptsächlich ihre zahlreichen Interviews und Besuche von verschiedensten Personen, aber auch das Nachforschen in Archiven gemeint. Diese erste Quelle hat also meist eine reale Basis. Die Quellen der Werke, auf die sich Zweites bezieht, basieren auf reiner Fiktion, wie zum Beispiel bei *Lilus Kikus*. Diese Art des Schreibens geht also eher Hand in Hand mit dem gängigen Roman. Bei der ersten Art zu schreiben, bei der sich eine journalistische Arbeitsweise manchmal auch mit fiktiver Überschwänglichkeit paart, geht es Poniatowska darum, die Stimmen der Unterdrückten zu veröffentlichen. Dennoch hat sie

²⁷³ Marta Herreo Gil/Isabel Diéz Menguez: „Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“ in: *América sin nombre*. Seite 166.

²⁷⁴ Vgl. ebd. Seite 166.

²⁷⁵ Vgl. ebd. Seite 166.

²⁷⁶ Vgl. Sara Castro-Klarén/Sivia Molloy/Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America*. Seite 80.

die Macht der Autorin inne, denn sie entscheidet wie etwas genau ausgedrückt wird oder an welcher Stelle welche Erfahrung oder Erinnerung wichtig sind. Diese Texte sind also meist zweistimmige Texte.

Internationale Berühmtheit hat sie durch ihr weltberühmtes Werk *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) erreicht. Ein anderes sehr bekanntes Werk ist *Noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* (2001)²⁷⁷, ein Zeugnis über das Studentenmassaker am 2. Oktober 1968. Diese zwei Werke sind die international bekanntesten und sie zeigen eine große Ähnlichkeit mit Poniatowskas journalistischem Stil, wie in *Women's writing in Latin America* festgehalten wird²⁷⁸.

Ihr Werk zeichnet sich weiters durch eine Themenvielfalt aus: In *Tinísima* (1992)²⁷⁹ beschreibt sie das Leben der berühmten und paradoxen Fotografin aus Mexiko, Tina Modotti, die Elena Anfang der 80er Jahre kennenlernte. Ähnlich ist *Querido Diego, te abraza Quiela* (1976)²⁸⁰, ein epistolarischer Roman bestehend aus fiktiven, aber an der Wahrheit orientierten Briefen der russischen Malerin Angelina Beloff an Diego Riviera. Ganz anders wiederum ist der Roman *Flor de Lis* (1988)²⁸¹ ein Jugendroman, der einige sehr autobiographische Züge trägt²⁸².

Auch in höherem Alter veröffentlicht Poniatowska noch einiges: *El tren pasa primero*, veröffentlicht im Jahr 2005²⁸³, *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México*²⁸⁴, veröffentlicht im Jahr 2007 und *Jardín de Francia*, veröffentlicht im Jahr 2008²⁸⁵.

²⁷⁷ Elena Poniatowska: *Noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ed. Era, 2001.

²⁷⁸ Sara Castro-Klarén/ Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America*. Seite 81.

²⁷⁹ Elena Poniatowska: *Tinísima: novela*. México: Ed. Era, 2006.

²⁸⁰ Elena Poniatowska: *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Ed. Era, 2007.

²⁸¹ Elena Poniatowska: *La flor de lis*. Barcelona: Eds. de Bolsillo, 2001.

²⁸² Vgl. Sara Castro-Klarén/ Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America*, Seite 80 und Marta Herrero Gil/ Isabel Díez Ménguez: „Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“, Seite 167.

²⁸³ Elena Poniatowska: *El tren pasa primero*. México: Santillana, 2005.

²⁸⁴ Elena Poniatowska: *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*. México: Ed. Planeta Mexicana, 2007.

²⁸⁵ Elena Poniatowska: *Jardín de Francia*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2008.

5.2.3. AUS DER SICHT DER AUTORIN

Elenas theoretische Position kann man deutlich an vielen ihrer Essays erkennen, ein besonders bekanntes ist *Women and Literature in Latin America*, in dem sie über die Stellung der Frau und auch der schreibenden Frau in Lateinamerika und Mexiko spricht. An dieser Stelle soll vorweggenommen werden, dass Elena Poniatowska in ihren Essays in einem sehr generalisierenden Ton schreibt und von sich ausgehend auf ‚die lateinamerikanische Autorin generell‘ schließt²⁸⁶. An dieser Stelle soll diese generalisierte Meinung als ihre eigene übernommen werden. In ihren Essays ist ganz offensichtlich, dass sie die Frau als deutlich benachteiligt gegenüber den Männern sieht:

Women in Mexico has been doubly subdued: once by the Conquest, which introduced Christianity, and again by the fact of her gender. Her perspective will always be one and the same with the defeated. A woman who does not subject herself to her husband is doomed to fail.²⁸⁷

Die Perspektive der Frau ist also, laut Poniatowska, immer eine Sicht aus der Niederlage, aus der Benachteiligung. Ähnlich wie Octavio Paz zeichnet sie auch eine Verbindung zwischen der Conquista zur benachteiligten Frau, analog lässt sich eine Verbindung zwischen der ‚Perspektive der Niederlage‘ und der ‚Perspektive der Malinche‘ ziehen. Außerdem ist die Frau an den Ehemann gebunden, ohne ihn sei sie, laut Poniatowska, verloren. Daraus kann man also schließen, dass sie auch sich selbst als unterdrückt oder benachteiligt gegenüber den Männern fühlt. Als Konsequenz von alldem ist, laut Elena Poniatowska, Literatur von Frauen immer Literatur von Unterdrückten: „We must think of women’s literature today as flowing with the rich wordstream of the oppressed.“²⁸⁸. Literatur aus der Perspektive der Unterdrückten ist also Poniatowskas Motto und diesem Motto bleibt sie auch treu – in ihren Werken trifft man zwar auf sehr unterschiedliche Frauen, aber meist sind sie in irgendeiner Weise abhängig, benachteiligt oder unterdrückt. Im selben Essay finden wir auch Elenas Antwort auf die Frage, wieso Frauen denn nun schreiben:

²⁸⁶ Vgl. beispielsweise: „We, Latin American women writers, come from very poor, forsaken countries“ aus: Castro-Klarén/Molloy/Sarlo: *Women and Literature in Latin America*. Seite 81.

²⁸⁷ Castro-Klarén/Molloy/Sarlo: *Women and Literature in Latin America*. Seite 83.

²⁸⁸ Ebd. Seite 81.

The cause for this literature is a painful and outrageous experience. We want to bear testimony of this here and now, beyond self-deceit, and then we want to send our scroll in a bottle that will float anxiously to the other end of the ocean, to the other end of time, so that those to come will know how loud was the shriek of their predecessors.²⁸⁹

Der Drang, das Erlebte zu verewigen, anderen zugänglich zu machen, den Schmerz für zukünftige Generationen zu bezeugen – dies ist der Auslöser für die ‚Literatur der Unterdrückten‘. Hierbei schwingt ein Anliegen mit: die Welt verbessern zu wollen und auf Unglück und Misere aufmerksam machen zu wollen. Wenn man nun Elena Poniatowskas Leben betrachtet, fällt sofort auf dass ihr Leben nicht wirklich von Traumata und Schmerz geplagt ist, vielmehr hat sie eine privilegierte Ausbildung genossen und genießt einen gehobenen Lebensstil. Was ist dann dieses *painful and outrageous experience*, von dem sie spricht? Wenn wir nun an dieser Stelle ihr Werk betrachten, wird es offensichtlich: Der Alltag vieler mexikanischer Frauen. Elena Poniatowskas lässt sich als engagierte Autorin definieren, eine klassische Vertreterin der *literatura comprometida*. Als Conclusio von *Women and Literature in Latin America* zieht Poniatowska folgenden Schluss:

Nothing. This is why we write. We write in order to understand the incomprehensible, in order to bear testimony of things, so that our children's children will know. We write in order to be. We write so as not to be wiped off from the map. In Latin America, we write because this is the only way we know not to disappear, and in order to bear testimony about those who disappear because of politics or hunger.²⁹⁰

Elena Poniatowska manifestiert in diesem Essay also klar und deutlich ihre Sicht auf die lateinamerikanische Frau und Autorin und bekundet ihre Motivation und die Notwendigkeit für sie, zu schreiben. Androzentrismus, *machismo*, Gewalt, Armut usw. und die Bekämpfung dieser Misstände geben ihr den Anlass dazu.

Ein weiterer Essay ist *Ay vida, no me mereces!*, der in vorliegender Arbeit schon im Kapitel über Rosario Castellanos verwendet wurde. Obwohl dieser Essay zwar eigentlich das Werk und das Leben Rosario Castellanos behandelt, kann man trotzdem sehr viel über Elena Poniatowskas Ansichten über die Frau in der Gesellschaft und in der literarischen Welt deduzieren. Eine besonders interessante Passage darin ist folgende:

²⁸⁹ Castro-Klarén/Molloy/Sarlo: *Women and Literature in Latin America*. Seite 81.

²⁹⁰ Ebd. Seiten 86f.

[...]. Como matamos a todas las mujeres que pretenden hacer algo. Hablo de las mujeres porque su situación es más expuesta, más desamparada, así sujeta a una sociedad que les es infinitamente hostil. Es mucho más fácil burlarse de una escritora que de un hombre de letras. [...] Una mujer es el resultado de lo que se dice de ella; no es ella la que influye sobre los acontecimientos ni la que dirige realmente su vida. Su destino lo configura el grupo humano al que pertenece.²⁹¹

Poniatowska sieht die Gesellschaft als feindlich für die produktive Frau an. Interessant ist, dass Poniatowska schreibt, dass eine Frau das Resultat des über sie Gesagten sei, also ein Spielball der Gesellschaft, die mit ihrem Ruf spielt. Es zählen für das Frauenbild also nicht Taten, sondern die Eindrücke der Frau, welche die Gesellschaft über die Frau hat. Sie ist ausschlaggebend für den Erfolg oder den Misserfolg einer Frau, die Hohes anstrebt. Im Anschluss schreibt sie:

Es larga la columna de mujeres que se conforman con ser sólo „la señora de ...“. otras, las que no siguen la caravana son camellas estúpidas, chivas locas, así les ha de ir. Y así les va. [...] Rosario vive en una sociedad que aún no la merece como no merece a ninguna de las mujeres que intentan un camino distinto; se estrellarán o serán destruidas a dentelladas.²⁹²

Hier beschreibt sie also die zwei Optionen, denen Frauen unterworfen sind: Erstens, sich konform geben mit dem gängigen Modell der aufopfernden Ehefrau und die eigenen Wünsche in den Hintergrund stellen, und zweitens, sich trauen anders zu sein und möglicherweise zu scheitern und als *chiva loca* abgestempelt zu werden. Im Weiteren spricht Poniatowska auch von der klassischen Frauenrolle, der Ehefrau und im Gegensatz dazu der Männerrolle, die zu vollkommen unterschiedlichen Lebensweisen von Mann und Frau führen:

Si para el hombre el amor no suele ser sino el momento en que se enamora, para la mujer el amor es inmanencia, la entrega absoluta, la selección de un modo de vida durable hasta la muerte: concebir a los hijos y criarlos. Para el hombre, el matrimonio no es un fin en sí; su objetivo en la vida está en realizarse, lograr lo que se propone. La mujer, para usar palabras de Rosario, permanece en los patios interiores, apaga las antorchas, termina la tarea del día. Cuando es joven, hace la reverencia, baila los bailes y se sienta a esperar el arribo del príncipe. Cuando es vieja, aguarda a que le den la orden de que se retire.²⁹³

²⁹¹ Elena Poniatowska: *Ay vida, no me mereces*. Seite 53.

²⁹² Ebd. Seite 53.

²⁹³ Ebd. Seite 62.

Vieles von diesen unterschiedlichen Lebensweisen, die Elena Poniatowska wahrnimmt, geht mit dem typischen, stereotypen *machismo* überein; für den Mann ist die Familie nicht alles, Geschäftsreisen, Beruf, eventuelle Affären und vieles andere können sein Leben prägen, während die Frau zurückgezogen zu einem Leben für den Mann bestimmt ist. All diese Eindrücke aus ihren Essays zeigen, dass die Benachteiligung von Frauen für Elena Poniatowska ein wichtiges Thema darstellt und sie durch ihre Werke versucht, die Situation aufzuzeigen bzw. zu verbessern. Daher lässt sich festhalten, dass sich auch Poniatowskas Werk als deutlich feministisch engagiert einordnen lässt.

5.2.4. ANALYSE VON *HASTA NO VERTE, JESÚS MÍO* (1969)²⁹⁴

Hasta no verte, Jesús mío ist das Resultat wöchentlicher Interviews, die Elena Poniatowska mit der mexikanischen Wäscherin Josefina Borquéz²⁹⁵ geführt hat. Sie beschreibt den Roman als eine Mischung zwischen *novela* und *testimonio*, also als eine *novela testimonio*, eine Art Zeugnis-Roman. Dieser schildert nicht spiegelbildlich das Leben dieser Wäscherin, vielmehr dienten die Interviews Poniatowska als Anregung für dieses Werk und sie hat einiges weggelassen, verändert oder umstrukturiert²⁹⁶. Der Inhalt behandelt die Lebensgeschichte einer Protagonistin, Jesusa, die aus sehr armen Verhältnissen stammt. Er beginnt mit ihrer Kindheit und dem Verlust ihrer Mutter. Die Halbweise Jesusa lernt früh, dass sie für ihr eigenes Wohl verantwortlich ist und sich selbst ‚durchschlagen‘ muss:

Quién diablos quería que me curara si yo no tenía madre? Mi papá sabe Dios dónde estaba. Por eso me dediqué a buscarme la vida como Dios me diera a entender. Si no, ¿cómo comía yo?²⁹⁷

Anfangs lebt sie mit ihrem Vater in Oaxaca, später heiratet er erneut und die Familie lebt einige Zeit in einem Gefängnis, da die neue Frau Gefängnisdirektorin ist. In Folge rückt sie mit ihrem Vater ein, um in der mexikanischen Revolution zu kämpfen. Gegen ihren

²⁹⁴ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. México: Ed. Era, 1969.

²⁹⁵ Vgl. Marta Herrero Gil / Isabel Díez Menguez: „Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“ in: *América sin nombre*. Seite 167.

²⁹⁶ Elena Poniatowska: „Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en microfono“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega: *La sartén por el mango*. Seiten 156f.

²⁹⁷ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seite 51.

Willen wird sie mit einem gewalttätigen Mann verheiratet, der aber im Kampfe stirbt, genauso wie ihr Vater. Alleine kommt Jesusa schließlich nach Mexico City. Ihr Leben dort ist geprägt von einer Vielzahl an Arbeitsstellen: Haus- und Kindermädchen, Arbeiterin in diversen Fabriken, Soldatin, Arzthelferin Kellnerin, Geschäftsführerin eines Frisörsalons, Wäscherin usw. Oft wechselt sie Arbeit und Wohnplatz. Im Laufe des Romans wird Jesusa oft verlassen, beispielsweise von ihrem Vater und sie weiß, dass sie im Leben alleine ist. Immer wieder versucht sie Tiere oder sogar Kinder bei sich aufzunehmen und für sie zu sorgen und so gegen ihre Einsamkeit anzukämpfen, aber schlussendlich verlassen sie auch diese. Allerdings muss man erwähnen, dass Jesusa eine sehr widersprüchliche Frau ist und oft andere Frauen, die sich nicht so gut durchzusetzen vermögen, negativ sieht und nicht mit ihnen befreundet sein will. Gewalt ist ein Teil des Alltags und Jesusa lässt im Roman oft ‚ihre Fäuste sprechen‘ um sich durchzusetzen. Am Ende des Romans arbeitet Jesusa als Wäscherin und ist überzeugte Spiritualistin, ihr Glaube hilft ihr, die Schwierigkeiten in ihrem Leben zu meistern. Jesusa ist eine Repräsentantin für die mexikanische Unterschicht am Rande der Gesellschaft, vor allem aber von Frauen zu jener Zeit, deren Leben von Unterdrückung, Gewalt und zahlreichen Entbehrungen geprägt war und die normalerweise zum Schweigen verurteilt sind und keine Möglichkeit haben, ihre Geschichte zu erzählen. Elena Poniatowska verwirklicht in diesem Roman ihr oben genanntes Motto, nämlich den Unterdrückten eine Stimme zu verleihen.

5.2.4.1. Körper und Auftreten

Der Körper und besonders das Auftreten sind besonders interessant in *Hasta no verte, Jesús mío*, denn Jesusa lässt sich keinem traditionellen Rollenbild zuordnen. Manchmal tritt sie weiblich in einem weißen Kleid auf, dann wiederum wird sie sehr männlich beschrieben. Es lässt sich festhalten, dass Jesusa auf keinen Fall die typische *mujer mexicana abnegada* ist und keine Eigenschaften an den Tag legt, die Octavio Paz, den weiter oben in dieser Arbeit erwähnt wurden, den Frauen zugeschrieben hat. Sie ist keineswegs passiv und sie weiß sich durchzusetzen. "chingar o ser chingado"²⁹⁸ – diese Erfahrung macht Jesusa auch in ihrem Leben, aber sie akzeptiert dies nicht und fügt sich

²⁹⁸ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. Seite 71.

nicht, sondern eignet sich eine, männliche Handlungsweise an und versteckt oftmals ihre Weiblichkeit. Ein Beispiel hierfür wäre die Tatsache, dass Jesusa Gewalt gegen Frauen – in diesem Fall gegen sich selbst- die in ihrem Umfeld gang und gäbe ist, nicht wehrlos hinnimmt:

Yo oía que me hacían: „pchpchpchchch ... pstttt... psssstttttt...“, y como no es mi nombre ni soy perro ¿a mí qué me importaba? Ya cuando se aburrió el pelado de venirme hanciendo: „pchpchchchc y pstttt“ me alcanzó y ¡chan! Que me jala el pelo:
- ¡Ya me cansé de venirte hablando y no me haces caso! Y que le sueno una cachetada.²⁹⁹

Obrige Zeilen stellen ein exzellentes Beispiel für Jesusas Schlagfertigkeit und ihre Fähigkeit, sich selbst zu verteidigen dar. Der Mann, der ihr folgt, ihr nachpfeift und sich schlussendlich an sie heranmachen will ist ein typisches Beispiel von Männern, die sich den Frauen überlegen fühlen. Aber Jesusa fällt nicht in das typische Rollenbild und schlägt einfach zurück. Dies ist typisch für sie: Ihr Auftreten lässt sich nicht eindeutig dem einer Frau oder dem eines Mannes zuordnen, sie eignet sich Charakteristika beider Geschlechter an, um in ihrem harschen Umfeld zu überleben.

Auch an ihrer Kleidung wird dies offensichtlich, denn ab und zu bekleidet sie sich mit Männerkleidung und zieht mit Männern los, ihre Präferenz zu einer männlichen Lebensweise manifestiert sie hier: „Yo me visto a veces de hombre y me encanta. [...], pero de gustarme, me gusta más ser hombre que mujer.“³⁰⁰. Auch in ihrer Kindheit dominiert schon eine klare Präferenz für das Männliche:

„Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre, puro matar lagartijas a pedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas.“³⁰¹

Im Roman wird weiters erwähnt, dass Jesusa eine Zeit lang oft und gerne *cantinas* frequentiert und mit zahlreichen Männern trinkt, feiert und singt – eine weitere Aktivität, die in der patriarchalischen Gesellschaft Mexico Citys eigentlich Männern vorbehalten

²⁹⁹ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seite 149.

³⁰⁰ Ebd. Seite 186.

³⁰¹ Ebd. Seiten 19f.

ist. Es lässt sich also festhalten, dass Jesusa sich keinem stereotypen Rollenbild zuordnen lässt, sondern durch ihr Verhalten, aber auch ihre Kleidung eher eine Mischung aus männlichen und weiblichen Rollenbildern darstellt. Durch die Aneignung all dieser männlicher Handlungsweisen unterscheidet sie sich deutlich von vielen anderen Frauenfiguren, die im Roman vorkommen und die eher dem klassischen Frauenbild entsprechen und oft von Passivität oder Schwäche gezeichnet sind. Jesusa hat für sie nur Verachtung übrig und zeigt wenig Solidarität für andere Frauen. Oft verachtet sie diese typische Weiblichkeit und somit bußt sie auch Empathie für andere ein, ebenfalls eine männliche Handlungsweise. Insgesamt erscheint Jesusa in der Art und Weise wie sie handelt oft mehr Mann als Frau, es fällt auf jeden Fall schwer, sie in klassische Klischees einzuordnen. So erarbeitet sie sich ihre eigene Position, die man als eine androgyne Position oder eine Transgression interpretieren könnte.

Über ihren Körper macht sich Jesusa nicht viele Gedanken – oft wurde er Gewalt ausgesetzt und schwer verletzt, aber Jesusa schweift nicht über Krankheit und Schmerz aus, dazu hat sie offenbar einfach keine Zeit, in ihrem Leben sind andere Dinge wichtig. Auch die sexuelle Interaktion, beispielsweise mit ihrem Ehemann Pedro, wird nur sehr knapp beschrieben:

Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo, me voy a acostar como en mi casa, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones puestos a la hora que tocan [...]“³⁰²

Dies deutet darauf hin, dass der Körper in Jesusas Welt, einer Welt, in der Gewalt als recht normal und alltäglich aufgefasst wird, nicht wirklich eine große Wichtigkeit hat.

5.2.4.2. Sprache

Über die Sprache schreibt Elena Poniatowska in einem Beitrag:

El lenguaje de Jesusa es un idioma compuesta con toda la gente que yo conozco desde mi infancia porque hay modismos de muchas partes del país. Es el lenguaje en general que utiliza la gente pobre, la gente que trabaja.³⁰³

³⁰² Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seite 86.

³⁰³ Elena Poniatowska: „Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en microfono“ in: Patricia Elena González/Eliana Ortega: *La sartén por el mango*. Seite 159.

Es ist also nicht ausschließlich Jesusas Stimme, die uns ihre Geschichte erzählt, vielmehr hat Elena Poniatowska in Jesusas Stimme eine Vielzahl an mexikanischen Stimmen vereinigt; diese Vielstimmigkeit unterstreicht die Tatsache, dass Jesusa nur eine von vielen ist, praktisch ein Beispiel der mexikanischen Misere. Eine Besonderheit dieses Romans ist auf jeden Fall diese vielstimmige Erzählstimme Jesusas: Jesusa erzählt ihr Schicksal, der Roman wirkt mehr wie eine orale Erzählung als ein Roman und er lebt von seiner lebendigen Sprache und den schlagfertigen Sätzen, die Jesusa verwendet. Ein Beispiel: „Creí que iba a saludarme: „Buenas tardes“, y yo contestarle: „Buenas las tiene usted“ [...]“³⁰⁴.

Auch verwendet Jesusa in ihrer Sprache zahlreiche Mexikanismen, das Wort *platicar*, zum Beispiel, kommt sehr oft zum Einsatz, aber generell ist der ganze Roman durchzogen von mexikanischen Ausdrücken, wie beispielsweise hier: „Al changarro de Netzahualcóyotl llegaba mi compadre [...]“³⁰⁵. Gerade aber diese orale Erzählweise und die vielen mexikanischen Ausdrücke zeichnen den Roman aus und machen ihn interessant; außerdem kommt Poniatowska dadurch ihrem Motto, nämlich den Unterdrückten eine Stimme zu geben, näher – indem sie das Idiom der mexikanischen Unterschicht verwendet, verleiht sie ihm eine Stellung, die sonst oft in den Untergrund gedrängt wird. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Sprache ein wichtiges Element für die Besonderheit des Romans ist.

5.2.4.3. Beziehungen

An dieser Stelle sollen nun die Beziehungen von Jesusa zu ihrem Umfeld genauer unter die Lupe genommen werden. Generell lässt sich festhalten, dass Jesusa in drei verschiedenen Machtkonstrukten, die natürlich gegenseitig beeinflusst sind, die inferiore Position einnimmt. Diese drei Machtkonstrukte bzw. Beziehungen sind jene von Jesusa zu ihrer Familie, d.h. hauptsächlich ihrem Vater, die Beziehung Jesusas zu ihrem Ehemann Pedro und die Beziehung von Jesusa zur Gesellschaft. Alle drei Beziehungskonstrukte, die in Folge genauer betrachtet werden sollen, sind von patriarchalischer Struktur und *machismo* geprägt und zeugen von einem Weltbild, in welchem der Mann der Mittelpunkt ist und die Frauen einen marginalen Platz einnehmen.

³⁰⁴ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seite 219.

³⁰⁵ Ebd. Seite 206.

Als erstes soll nun die Beziehung zwischen Jesusa und ihrem Vater kurz betrachtet werden. So lässt sich festhalten, dass sich Jesusa nicht auf ihren Vater verlassen kann, beispielsweise verschwindet er dann und wann ohne Bescheid zu sagen: „Mi papá sabe Dios dónde estaba.“³⁰⁶. So überlässt er sie ihrem eigenen Schicksal. Trotzdem verbringt sie einen großen Teil ihrer Jugend an seiner Seite und in ihrer Mädchenzeit gibt es nur zeitweise Frauenfiguren; dadurch lässt sich festhalten, dass Jesusa schon früh die männliche Perspektive und die Werte ihres Vaters übernommen hat. Ihr Vater ist Jesusa gegenüber klar in einer dominanten Position, er fällt Entscheidungen, die ihr Leben prägen. Zum Beispiel möchte Jesusas Stiefmutter Evarista, die Gefängnisdirektorin, sie in die Schule schicken, aber der Vater erlaubt es nicht. Als Pedro um Jesusas Hand bittet und er weiß, dass sie ihn eigentlich nicht heiraten will, willigt er trotzdem ein. Jesusa lernt also früh, dass die Männer in ihrem Umfeld die Macht haben und Entscheidungen ohne Rücksicht auf die Frauen fällen.

Jesusas Ehe mit Pedro ist gezeichnet von misogynen Gewalt und Unterdrückung, er schlägt sie sehr oft und behandelt sie äußerst schlecht. Diese Beziehung ist insofern interessant, da Pedro Jesusa anfangs in der Ehe in eine relativ typische Frauenrolle drängt, Jesusa ist anfangs das passive Opfer, bis sie eines Tages genug hat: Pedro führt sie auf ein Feld und droht, sie zu töten. Jesusa beginnt jedoch sich selbst zu verteidigen und hat eine Pistole mit, die sie auf Pedro richtet. Ab diesem Zeitpunkt ändern sich die Dinge für sie und sie lernt, dass eine aktive Handlungsweise in ihrem eigenen Interesse Früchte trägt, denn ab diesem Zeitpunkt beginnt Pedro sie etwas respektvoller zu behandeln. Trotzdem ist ihre Ehe prägend für ihre Abneigung gegen Männer, im Laufe des Romans findet man zahlreiche essentielle Aussprüche zu Männern:

Los hombres son siempre abusivos. Como si eso fuera ser hombre. Esa es la enfermedad de los mexicanos: creer que son muy charros porque se nos montan encima. Y se equivocan porque no todas somos sus yeguas mansas.³⁰⁷

Jesusa stellt bei der Beschreibung von Männern immer das Negative, den Missbrauch in den Vordergrund; für Jesusa sind Männer Brutalität und Misogynie. Im Roman kommen

³⁰⁶ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*, Seite 51.

³⁰⁷ Ebd. Seite 178.

mehrmals Männer vor, die Jesusa die Ehe anbieten, jedoch lehnt sie immer ab. Sie hat genug von der Ehe und zieht die Armut der ehelichen Sicherheit vor, ihre Einstellung zum Thema ist kurz und prägnant: „Mejor pasar necesidades que aguantar marido.“³⁰⁸. Diese Einstellung lässt sich als recht feministisch einstufen, denn dadurch bleibt Jesusa unabhängig und ihre eigenen Herrin.

Jesusa lebt in einer deutlich machistisch organisierten Gesellschaft und auch in dieser Beziehung steht sie deutlich auf der schwächeren Position. Ein Faktor hierfür ist die Regierung: Sie gibt fast immer den Männern Recht und erkennt den Frauen ihre Rechte ab. Jesusa erfährt dies am eigenen Leib: Nachdem ein Mann sie verfolgt und sie belästigt und Jesusa ihn daraufhin schlägt, kommt nicht er ins Gefängnis, sondern sie. Dies deutet auf eine *machismo* hin, der nicht nur gesellschaftlich, sondern auch im Staatsgefüge und der Legislatur Mexikos verankert ist. Jesusas Erfahrungen in dieser *machistischen* Gesellschaft lassen sie zum Schluss kommen, dass es besser ist ein Mann zu sein:

Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno. En cambio, de mujer, a ninguna edad la pueden respetar, porque si es muchacha se la vacilan y si es vieja la chotean, sirve de risión porque ya no sopla. En cambio, el hombre vestido de hombre va y viene: se va y no viene y como es hombre ni quien le pare el alto. ¡Mil veces mejor ser hombre que mujer!³⁰⁹

In diesem Zitat schwingen viele Charakteristika des *machismo* mit: Als Mann hat man mehr Spaß, man ist freier und wird respektiert. Im Gegensatz dazu steht die Frau, die in keinem Alter Respekt erlangen kann und zur Belustigung der Männer gilt.

Jesusa betont sehr oft, niemanden zu brauchen und keine Freunde zu haben, sie betont also ihre Unabhängigkeit und weist so auch die Gesellschaft ab und negiert sie für ihr eigenes Leben. Ein besonders interessantes Zitat im Bezug zu ihrem Heimatland Mexiko ist folgendes:

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros: de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco los mexicanos. Aquí ni existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada.³¹⁰

³⁰⁸ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seite 173.

³⁰⁹ Ebd. Seite 186.

³¹⁰ Ebd. Seite 218.

Der Zusammenhang zwischen dem ‚Mexikaner-Sein‘ und Reichtum deutet auf eine klare Konstellation mit Unterscheidung von Zentrum und Marginalität: Mexiko ist das Zentrum, wo die Leute Geld haben und Beachtung finden, wo die Männlichkeit dominiert, wo man sich artikuliert. Die Marginalität ist namenlos, der Rand der Gesellschaft, der Ort der Armut, der Ort der Frauen, der Ort des Schweigens, zusammengefasst: Ein Ort des Nichts. Dies ist Jesusas Raum.

Jesusa nimmt sich selbst als unabhängig wahr, aber trotzdem zeichnen einige ihrer Aussprüche von großer Einsamkeit. Ein sehr prägendes Zitat ist folgendes, das zwar etwas lange ist aber trotzdem an dieser Stelle verwendet werden soll, da es Jesusas Misere vortrefflich schildert:

Y desde entonces fueron fábricas y fábricas y talleres y changarros y piqueras y pulquerías y cantinas y salones de baile y más fábricas y talleres y lavaderos y señoras fregonas y tortillas duras y dale y dale con la bebedera del pulque, tequila y hojas en la madrugada para las crudas. Y amigas y amigos que no servían para nada, y perros que me dejaban sola por andar siguiendo a sus perras. Y hombres peores que perros del mal y policías ladrones y pelados abusivos. Y yo siempre sola, y el muchacho que recogí de chiquito y que se fue y me dejó más sola y me saludas a nunca vuelvas y no es por ai María voltéate y yo como lazarina, encerrada en mi cazuela, y en la calle cada vez menos brava y menos peleonera porque me hice vieja y ya no se me calienta la sangre y se me acabaron las fuerzas y se me cayó el pelo y nomás me quedaron unas clavijas por dientes, rascándome con mis uñas, pero ya ni uñas tengo de tantos uñeros que me salieron en la lavadera. Y aquí estoy ya nomás esperando a que den las cinco de la mañana porque ni siquiera duermo y nomás se me revela todo lo que pasé desde chiquilla, cuando anduve de guacha y sin guarache, haciéndole a la revolución como jugando a la gallina ciega, recibiendo puros trancazos, cada vez más desmadejada en esta chingadera de vida.³¹¹

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass *Hasta no verte, Jesús mío* ein umfassendes Bild der mexikanischen Gesellschaft zu Jesusas Lebenszeit zeichnet und viel Aufschluss darüber gibt, inwiefern *machismo* eine Rolle spielte. Durch die zahlreichen Details und Verweise im Roman wird offensichtlich, dass viele der weiter oben genannten Charakteristika des *machismo* tatsächlich eine Rolle spielten. Auch interessant ist die Gender-Konzeption Jesusas, mit der Elena Poniatowska die Stimme Jesusas inszeniert: Sie stellt eine Mischung zwischen männlichen und weiblichen Eigenschaften dar und

³¹¹ Elena Poniatowska: *Hasta no verte, Jesús mío*. Seiten 147f.

bietet so einen Weg zum Überleben inmitten aller Entbehrungen an; Jesusas Aneignung von männlichen Eigenschaften offeriert ein feministisches Vorbild für andere Frauen.

5.3. MARGO GLANTZ

5.3.1. LEBEN

Margo Glantz wurde am 28. Jänner 1930 in Mexico City als Tochter von jüdischen Einwanderern aus der Ukraine geboren. Ihr Vater, Jacob Glantz, war selbst dichterisch tätig und ihre Mutter, Elizabeth Shapiro, war eine einfallsreiche Frau und führte lange Zeit das Café Carmel, das Café der Familie, das ein Treffpunkt jüdischer Einwanderer und Intellektueller war. Ihre Eltern hatten als Einwanderer in Mexiko die unterschiedlichsten Geschäfte, wie das schon erwähnte Café oder beispielsweise ein Schuhgeschäft³¹².

In der Bibliothek ihres Vaters kam Margo Glantz schon sehr früh mit Büchern in Kontakt und nach ihren eigenen Angaben war sie ein schüchternes und einsames Mädchen, das den Großteil seiner Zeit mit dem ‚Verschlingen‘ von Büchern verbrachte. Bereits mit 12 Jahren wusste Margo, dass sie Schriftstellerin werden wollte. Nach dem Abschluss der Schule studierte Margo Glantz an der UNAM in Mexico City in den Jahren 1947-1950 Literatur- und Theaterwissenschaft sowie Kunstgeschichte. 1953 heiratete sie einen Kommilitonen und das Ehepaar ging gemeinsam nach Paris, wo Margo in den Jahren 1954-1958 an der Sorbonne ein Doktorat der Literaturwissenschaft abschloss. Im Jahr 1958 kehrte das Paar nach Mexiko zurück. Ein Jahr darauf wurde ihre erste Tochter geboren und Margo Glantz ließ sich von ihrem Ehemann scheiden. Sie begann an der UNAM zu lehren, was den Beginn ihrer langen und exzeptionellen Lehrtätigkeit darstellte. Im Jahr 1959 wurde sie zur Professorin an der *Facultad de Filosofía y Letras* der UNAM ernannt. Im Laufe der 60er Jahre wurde Margo Glantz oft als Gastlehrende an diversen amerikanischen Universitäten eingeladen, wie zum Beispiel im Jahre 1966, in dem sie ein Semester in Monterrey, Kalifornien verbrachte³¹³.

³¹² Vgl. Álvaro Enrique: „Margo Glantz by Álvaro Enrique“ in: *BOMB 98/Winter 2007*. via: <http://bombsite.com/issues/98/articles/2876> (letzter Zugriff am 13.12.2012).

³¹³ Vgl. Caleb Bach: "A human body of books: a passionate seeker of knowledge, Mexican writer Margo Glantz connects lines between critical essays, fiction, and personal histories." in: *Americas (English Version)*. July-August, 2003, Vol.55(4), Seiten 44ff.

Margo Glantz Beschäftigung war zwar meist die Lehrtätigkeit an der UNAM oder im Ausland, aber neben dem auch das Schreiben und der Kultur, ihre Tätigkeiten standen alle eng damit in Verbindung - vielfältige Stellen prägen ihren Lebenslauf. Zum Beispiel gründete sie die Zeitschrift *Punto de Partida*, deren Direktorin sie in den Jahren 1966-1970 war. Außerdem war sie Direktorin der Veröffentlichungen (*Publicaciones*) im *Secretaría de Educación Pública* (1982-1983) und danach Direktorin der Literaturabteilung im *Instituto Nacional de Bellas Artes* (1983-1986). Auch war sie als Kulturattaché in der mexikanischen Botschaft in London tätig³¹⁴.

Heute lebt Margo Glantz in México City im Stadtteil Coyacán und meint, dass ihre Prioritäten im Leben ihre Familie, das Unterrichten, das Schreiben und das Reisen wären³¹⁵.

5.3.2 WERK

Margo Glantz hat im Laufe ihres Lebens unzählige Artikel, Essays, wissenschaftliche Beiträge und Romane veröffentlicht und sich dabei sehr vielseitig gezeigt. Wichtige Schlagworte im Bezug auf ihr Werk sind Identität und Herkunft. Ihr Werk ist oft autobiographisch geprägt, beispielsweise *Las genealogias* (1998)³¹⁶, in dem Glantz beschreibt, wie ihre Eltern in den 1920er Jahren von der Ukraine nach Mexiko ausgewandert sind und dort Fuß gefasst haben. Darüber schreibt Glantz in einem Interview:

Hace poco en Nueva York di una conferencia sobre este tema que, insisto, debe explorarse, el problema de la identidad, del origen. Desde que empecé a publicar fragmentos de *Las Genealogías* en *Unomásuno* advertí, por el interés que la gente me mostraba, la importancia que tenía ese tema, sobre todo en el caso de las mujeres que, por haber hecho más

³¹⁴ Vgl. Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, Seiten 110f.

³¹⁵ Vgl. Álvaro Enrique: „Margo Glantz by Álvaro Enrique“ in: *BOMB 98/Winter 2007*. via: <http://bombsite.com/issues/98/articles/2876> (letzter Zugriff am 13.12.2012).

³¹⁶ Margo Glantz: *Las genealogias*. México: Aguilar [u.a.], 1998.

recientemente su aparición en la literatura, necesitan insertarse en ella con una conciencia de su tradición de mujeres, y también, como escritoras.³¹⁷

Glantz Werk lässt sich in zwei Genres aufteilen: auf der einen Seite stehen unzählige Essays, auf der anderen Seite Romane. Aber nicht immer lässt sich ihr Werk leicht klassifizieren, Essay und Roman scheinen manchmal vermischt. Glantz sagt hierzu:

Yo siento que los dos, la ficción y el ensayo, para mí son géneros muy cercanos y siento que se pasa de uno al otro hasta naturalmente. Quizás el ensayo, cierto tipo de ensayo rígido y hay que luchar para que no entren demasiado los discursos muy clásicos, el discurso masculino, uno quiere romper con ciertos esquemas.³¹⁸

Diese Vermischung der zwei Genres soll in vorliegender Arbeit an späterer Stelle noch genauer betrachtet werden, nämlich anhand einer Geschichte des Bandes *Mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005)³¹⁹. Dies ist einer der drei Bände über eine semi-fiktive Frau, Nora García, die über ihr Leben reflektiert. *El rastro* (2002)³²⁰ und *Zona de derrumbe* (2006)³²¹ haben Nora García ebenso zur Protagonistin. Das bekannteste Werk ist das schon erwähnte *Las genealogías*, ein anderer Roman wäre beispielsweise *Apariciones* (1996)³²². Ihr Werk beinhaltet unzählige Essays und Essaybände zu den verschiedensten Themen, ein Essay wurde in vorliegender Arbeit bereits im Kapitel über die Malinche behandelt: *Doña Marina und der Kapitän Malinche*.

³¹⁷ Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seiten 90f.

³¹⁸ Ebd. 105f.

³¹⁹ Margo Glantz: *Mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama, 2005.

³²⁰ Margo Glantz: *El rastro*. Barcelona: Anagrama, 2002.

³²¹ Margo Glantz: *Zona de derrumbe*. Rosario: Viterbo, 2006.

³²² Margo Glantz: *Apariciones*. Madrid [u.a.]: Santillana [u.a.], 1996.

5.3.3. AUS DER SICHT DER AUTORIN

Nun würde es sich natürlich anbieten, eines der zahlreichen Essays von Margo Glantz zur Hand zu nehmen und zu betrachten, aber an dieser Stelle soll ein Interview mit der Grazer Romanistin Erna Pfeiffer verwendet werden, da es einen sehr persönlichen Einblick in den Standpunkt und die Ansichten von Margo Glantz eröffnet und Erna Pfeiffer sehr treffende Fragen für das Interesse dieser Arbeit stellt.

Im Zentrum des Gesprächs steht die Frau, vor allem auch in der literarischen Welt, also die schreibende Frau. Wie oftmals in der feministischen Literaturkritik wird auch hier die Frage angesprochen, ob Frauen anders als Männer schreiben oder nicht. Margo Glantz argumentiert, dass das Leben und der Alltag der Frau sich sehr verändert habe und nun sehr fragmentiert sei und dies eine Auswirkung auf den Schreibstil haben könne:

[...] pero el texto está hecho como *patchwork*, como cosido con fragmentos. Creo que el algo importante de las mujeres; nuestro tiempo, en general, es un tiempo muy fragmentado, primero hay que poner la sopa y luego hay que darle de comer al niño, y luego hay que subir y escribir un texto, y luego hay que bajar e ir al supermercado, como que es un tiempo que permite menos la concentración, y de alguna manera eso influye sobre la escritura.³²³

Demnach bilde sich der Alltag in einer fragmentarischen Schreibweise ab; interessant dabei ist, dass Glantz dieser Schreibweise für sich selbst eine hohe Wichtigkeit zuteilt:

Pues, fragmentación es otra forma de ver la realidad, ¿no? Por lo menos en lo que se refiere a mí misma como escritora, creo que la fragmentación es uno de los elementos clave, es decir, que lo que une mi textualidad es más bien una temática que puede ser muy ..., a veces tengo preocupaciones que tienen que ver con lo cósmico, pero como diluidas en lo cotidiano.³²⁴

Es lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass für Margo Glantz die Fragmentation eine wichtige Strategie beim Schreiben darstellt, ausgehend von der sich verändernden Position der Frau in Gesellschaft und Familie. Im Gespräch mit Erna Pfeiffer kommt auch

³²³Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 95.

³²⁴Ebd. Seite 95.

die soziale Klasse der mexikanischen Autorinnen generell ins Gespräch; dabei stellt Margo Glantz fest, dass die meisten Autorinnen zur Mittelklasse oder Oberschicht gehören würden und es beinahe keine Autorinnen aus der Unterschicht gebe: „[...] en general, las escritoras mexicanas pertenecen a la clase media.“³²⁵. Es ist natürlich offensichtlich, dass eine Frau aus der mexikanischen Mittelschicht einen anderen Alltag als eine Frau der Unterschicht hat und es mehr Möglichkeiten für individuelle Beschäftigung und Vorlieben gibt. Glantz unterstreicht die Erleichterung, die eine Haushaltshilfe für die persönlichen Freiheiten der Frau darstellen kann:

[...] es decir, aunque una mujer pertenezca a una clase social alta y aunque tenga servicio doméstico que le permita „liberarse“ (porque en México pasa mucho eso y creo que ha pasado bastante en otros países de América Latina, menos ahora en Argentina porque la situación es muy diferente a la de México) las mujeres que escribimos en México hemos tenido casi todas quizás ayuda doméstica y eso, pues, nos facilita la vida diaria.³²⁶

Margo Glantz beschreibt hier ein relativ modernes Bild vom Frauenalltag – vielseitige Beschäftigung, ein befreites Dasein und vor allem Erleichterung der individuellen Bestrebungen durch die Haushaltshilfe. Im Interview erwähnt Margo Glantz auch eine Realität des Frauenlebens: die Scheidung. Wie man ihrem Lebenslauf entnehmen kann, ist sie selbst geschieden und es lässt sich annehmen, dass sie Erfahrung hat, alles alleine zu *managen*. Wenn man diese Realität eines Frauenlebens mit der Sicht Rosario Castellanos' vergleicht, welche weiter oben besprochen wurde, zeichnen sich deutliche Unterschiede ab; Margo Glantz spricht den Frauen mehr Freiheiten, aber auch Pflichten zu:

[...], y muchas de las mujeres que escribimos en México hemos tenido problemas matrimoniales. Nos hemos tenido que divorciar muchas de nosotras y hemos tenido que jugar esa figura de padre-madre imposible, pero que hemos tenido que asumir, porque no hemos tenido otra oportunidad, otra manera de enfrentarnos a las cosas.³²⁷

Die Frau und Mutter ist nicht mehr auf den Haushalt und die Küche beschränkt; die Möglichkeiten sind größer und die Rollenerwartungen nicht mehr klar festgelegt. In

³²⁵ Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 92.

³²⁶ Ebd. Seite 96.

³²⁷ Ebd. Seite 96.

folgender Textpassage spricht sie über die veränderte Situation im Zusammenhang mit dem Schreiben:

Las mujeres estamos ahora en una situación muy diferente, ya no podemos plantear las mismas problemáticas, tenemos todavía problemas para escribir evidentemente. Pero estamos mucho mejor, tenemos menos dificultades para ser publicadas y mucho más posibilidades de ser conocidas, podemos viajar y darnos a conocer y plantear nuestros problemas mucho mejor que antes, ¿no? Debemos contemplar la propia función de manera diferente, hay que volverla a mirar, como que cambia muy rápidamente la situación de la mujer, Entonces, manejar estereotipos que eran muy válidos hace quince años, es ahora chocante, yo creo, ¿no? Aún en América Latina.³²⁸

Margo Glantz spricht hier die Veränderung von Rollenbildern und Klischees im Laufe der Zeit an; die Rollenbilder der Frau verändern sich, die Situation für schreibende Frauen hat sich erleichtert und dadurch ergeben sich neue Themen, über die Frauen schreiben und schreiben können. In Folge spricht sie auch über den *machismo*, und stellt auch hier eine Veränderung in Verbindung mit den geschlechtlichen Rollen fest:

Pues, yo creo que sí tiene importancia, que sigue habiendo un machismo muy fuerte, pero al mismo tiempo siento también que los cambios que la sociedad ha producido descontrolan mucho a los hombres. Se plantea una dificultad muy grande para saber cuáles son los papeles de los sexos, y eso también altera mucho las relaciones, y entre los escritores también. Hay que replantearlo, pero sigue habiendo esquemas muy machistas.³²⁹

Glantz führt hier eine interessante Überlegung durch, die man mit dem weiter oben besprochenen *neomachismo* in Verbindung bringen könnte – sie spricht von einem *machismo*, der immer noch weit verbreitet sei, aber sich durch nicht mehr klar definierte geschlechtliche Rollen anders zeige und vielleicht nicht mehr so klar erkennbar sei wie früher. Im weiteren spricht Glantz von den Unterschieden zwischen männlichen und weiblichen Autorinnen und meint ganz offen: „Sí; creo que un hombre puede ser menos bueno para ser publicado que una mujer. Hay como más exigencias, ¿no?, en los libros

³²⁸ Erna Pfeiffer: „*Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.*“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 99.

³²⁹ Ebd. Seite 99.

de mujeres y hay también mucho más prejuicio para juzgarnos.“³³⁰. Glantz nimmt also ganz deutlich in der literarischen Welt die Benachteiligung von Frauen wahr. Außerdem erwähnt sie die typischen Klischees ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Literatur:

Bueno, hay una tradición de virilidad en la literatura y ese adjetivo es para juzgar una literatura, en cambio, que una gente sea femenina, es sinónimo de blandura, de falta de consistencia. Una literatura viril es una literatura de gran enjundia, de importancia, de dignidad. El adjetivo „viril“ significa lo noble, analtecido, extraordinario.³³¹

Hier wird offensichtlich, dass die ‚weibliche‘ Literatur negativ behaftet ist, während das Attribut ‚männlich‘ positiv wirkt; die Tatsache dass eine positive bzw. negative Bewertung an das Geschlecht gebunden ist, zeigt eine offensichtliche Benachteiligung von Frauen. Am Ende des Interviews propagiert Margo Glantz folgendes:

Pues, yo creo que tenemos que reescribir el mundo, porque el mundo es un mundo en donde los objetos y los cuerpos nos han sido extraños, y no aceptamos esa relación con el mundo pero nos adaptamos a esos estereotipos, y existen clichés de lo que es lo femenino, y de lo que debe ser el cuerpo.³³²

Die Literatur habe demnach also die Fähigkeit, Klischees und Stereotype aufzubrechen und so einen neuen Blick auf die Welt möglich zu machen. Auch in der Geschichte, die nun in Folge analysiert werden soll, spielt Margo Glantz mit diesen Klischees und verwendet vieles, das sie in diesem Interview erwähnt – so auch beispielsweise die Fragmentation.

5.3.4. ANALYSE VON „ZAPATOS: ANDANTE CON VARIACIONES“ AUS *HISTORIA DE UNA MUJER QUE CAMINÓ POR LA VIDA CON ZAPATOS DE DISEÑADOR* (2005)³³³

Es fällt sehr schwer, dieses Textstück zusammenzufassen und zu klassifizieren, aber grob gesagt ist es eine essayartige, fragmentarische und mit autobiographischen und fiktiven Details versetzte Reflexion über das Thema Schuhe. Aus verschiedenen Blickwinkeln reflektiert die Erzählerin, Nora García, über historische Details zum Schuhwerk, über

³³⁰ Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 99.

³³¹ Ebd. Seite 104.

³³² Ebd. Seite 100.

³³³ Margo Glantz: „Zapatos: andante con variaciones“ in: Glantz: *Mujer que caminó por la vida en zapatos de diseñador*.

gesellschaftliche Bedeutung, ihre persönliche Obsession für Designerschuhe und die Unmöglichkeit sie zu tragen, da sie unter einer Deformierung des Fußes, einem Halux, leidet. Es handelt sich hierbei um eine Reflexion einer schreibenden Frau, denn der Schreibprozess wird öfters erwähnt. Dass der Schuh hier als Metapher dient wird im Laufe des Textstücks klar und das Textstück lässt sich als eine Reflexion über das Frau-Sein und den Schreibprozess im Kontext von Zentrum und Marginalität interpretieren.

5.3.4.1. Körper und Auftreten

Von Interesse sind für diese Geschichte vor allem das Auftreten, der eigene Körper und der Raum, in dem sich die Protagonistin bewegt. Das eigenen Auftreten wird durch viele kleine Details hervorgehoben: Nora García ist eine weltgewandte, gebildete Frau, auch wenn sie ursprünglich aus bescheidenen Verhältnissen einer russisch-jüdischen Einwandererfamilie stammt:

No había nacido en sábanas de seda no probó sus primeros alimentos con cucharita de plata. Estaba empleada en una zapatería de provincia que vendía modelos (imitaciones) del Centro a precios asequibles.³³⁴

In der Geschichte präsentiert sie sich aber polyglott, sie verwendet viele Phrasen in anderen Sprachen (beispielsweise: „standing ovation“³³⁵, „in illo tempore“³³⁶ und „avant la lettre“³³⁷), sie erzählt von ihren Reisen und Einkaufstouren in den Metropolen der Welt, beispielsweise in der Bond Street oder der Oxford Street in London: „[...] Nora, o sea yo, es decir Nora García, recorre Bond Street, pasa por Armani, [...]“³³⁸. Sie kennt berühmte Designer, Modelle und ihre Geschichte. Auch ist offensichtlich, dass sie hoch gebildet ist: Sie erwähnt diverse Autoren und ihre Werke, sie vergleicht Vladimir Nabokovs Schreiben mit ihrem eigenen und erweckt so den Eindruck von einer intelligenten, weltgewandten Frau, die weiß, wo sie im Leben steht. Das Frauenbild, das Margo Glantz hier inszeniert ist das einer modernen und selbstständigen Frau.

³³⁴ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 12.

³³⁵ Ebd. Seite 25.

³³⁶ Ebd. Seite 23.

³³⁷ Ebd. Seite 19.

³³⁸ Ebd. Seite 30.

Der Körper, insbesondere der Fuß, ist in dieser Geschichte von besonderer Bedeutung: Durch die Deformation, durch einen Halux am linken Fuß, kann die Protagonistin nur schwer ihre begehrten Designerschuhe mit hohem Absatz tragen. Ein Teil ihres Körpers behindert sie also, ihren Wunsch zu realisieren. Noras Problem mit ihrem deformierten Fuß ist gewissermaßen ein Luxusproblem. Ihr Auftreten ist begleitet von dem Wunsch, perfekt und stilvoll gekleidet durch die Welt zu schreiten. Sie reflektiert über Modelle, über Gewohnheiten und Kombinationen von verschiedenen Modellen und Schuhen, es wird deutlich: Die Erscheinung ist für sie sehr wichtig. All dies schafft ein Bild der Weiblichkeit, das fern von Mexiko und *machismo* liegt, Nora García ist eine schreibende Frau, sie ist keineswegs passiv und sie möchte sich selbst in der westlichen Welt etablieren.

5.3.4.2. Sprache

Der Ton, in dem Margo Glantz schreibt, ist sehr ansprechend, rasch, flüssig und an manchen Stellen (selbst-) ironisch. Ein Beispiel der Ironie:

Oí decir o lo eí en alguna parte que los egipcios y los romanos dibujaban las caras de sus enemigos en las suelas de sus sandalias para poder, literalmente, pisotearlos. Deberíamos imitarlos.³³⁹

Es ist nicht immer ganz offensichtlich was sie meint, in diesem Text unterscheiden sich Denotation und Konnotation, beispielsweise bei der Metapher des Schuhs bzw. des Fußes: Man kann den Schuh und den Fuß einfach als solchen hinnehmen und annehmen, dass Margo Glantz eine Geschichte über eine Frau und ihre Leidenschaft für Schuhe schreibt, oder man versteht den Schuh und den deformierten Fuß als ausgeklügelte Metapher für die Marginalisierung einer schreibenden Frau, die in Mexiko lebt, aber jüdische Einwanderin ist. Diese Metapher soll nun, anhand einiger Textpassagen genauer betrachtet werden.

³³⁹ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 18.

Wenn man zu allererst ein zentrales Thema des Textes überlegt, stößt man schnell auf das Thema ‚Schuhe‘. Der Schuh ist ein neutrales Wort, verwendet wird er von Mann und Frau, doch geht man einen Schritt weiter und definiert den ‚Designerschuh‘ als zentrales Thema, schwingt schon sehr viel an typischen Frauenklischees mit; Die Werbung ist voll von wunderschönen Frauen die Designerschuhe anpreisen; unzählige Frauen attestieren in Modezeitschriften ihre Leidenschaft für hohe Stöckel. Es wird also sehr schnell klar: Der Text behandelt ein Frauenthema.

Folgendes Zitat erklärt den Hintergrund von Nora García, nämlich den ihrer Familie und ihrer Geschichte:

Y mis padres eran ya de por sí inferiores (judíos-rusos) [¿no lo determinó así Hitler y exterminó a los judíos?]. Mis padres ni siquiera llegaron a América, la verdadera, sino a México, al sur del Río Bravo, donde los habitantes somos despreciables. Si yo hubiera nacido en Nueva York habría estudiado en Cambridge o en Harvard y mi inglés sería impecable, como el de Carlos Fuentes.³⁴⁰

Die Tatsache, dass Nora aus einer jüdisch-russischen Einwandererfamilie stammt, lässt sie sich selbst als marginalisiert wahrnehmen; Dies wird verstärkt durch die Tatsache, dass ihre Eltern ‚es nicht in die Vereinigten Staat schafften‘ und in Mexiko einwanderten. Der Vergleich mit Carlos Fuentes ist besonders interessant, denn er gehört der gleichen Generation wie Margo Glantz an und war ein sehr bekannter Essayist und Autor. Nora García vergleicht sich also mit ihm. Es lassen sich zwei markante Unterschiede feststellen: Carlos Fuentes ist ein Mann und er spricht perfekt Englisch. Daraus ergeben sich für Nora García zwei marginale Positionen: Zum einen die Tatsache, dass sie eine Frau ist, zum zweiten die Tatsache, dass sie nicht perfekt Englisch kann, die Sprache, die in den Vereinigten Staaten gesprochen wird. Die USA werden heutzutage oft als das Zentrum der Welt gesehen. Als Mittelpunkt für Mode und Trends ist dies natürlich für Nora García und ihre Leidenschaft für Designerschuhe erstrebenswert. Doch sie kommt aus Mexiko und arbeitete als junge Frau in einem Schuhgeschäft, das billige Imitationen der bekannten Modelle verkaufte. Diese Gegenüberstellung USA - Mexiko anhand von

³⁴⁰ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 16.

Schuhen und Sprache zeigt sehr lebensnah die kulturelle Hegemonie der USA, die Mexiko beeinflusst.

Der Designerschuh steht für das Zentrum des Geschehens, der Ort, an den Nora gelangen möchte, aber ihr Platz sind die Imitationen der Designermodelle, also eine abgeschwächte, unwichtige Position (zumindest in ihrer Kindheit), die in dem Schuhgeschäft in einer Provinz Méxicó Citys verkauft werden. In Folge ist auch dieses Zitat sehr interessant: „Nunca lo había pensado antes, pero ¿no tendrá Nora los pies deformados y adoloridos porque no se compraba zapatos de diseñadores?“³⁴¹. Diese Passage spielt auf die Herkunft von Nora García an; früher musste sie sich mit normalem Schuhwerk der Mittelklasse zufrieden geben und dies hat Spuren an ihr hinterlassen, im größeren Sinne lässt sich dies auf ihr Leben übertragen: ihre Herkunft und Kindheit, in marginalen Positionen, haben Spuren an ihr hinterlassen, sie sind unauslöschbar. Sie kann nicht einfach in ein anderes Leben schlüpfen und dies wird durch die Metapher des Designerschuhs anschaulich verstärkt: „[...] pero ya no puedo usarlos porque tengo juanetes y tener juanetes calza perfectamente con la mentalidad de abonera y no con los zapatos estilosos de diseñador.“³⁴². Im Lauf der Geschichte erklärt Nora, dass ihre Eltern zunächst als *aboneros* gearbeitet haben und sie es gewohnt ist, billige Dinge auf Raten zu kaufen. Sie zieht hier also einen Parallelismus zwischen dem deformierten Fuß und der Mentalität der *aboneros*, mit der sie aufgewachsen ist und dem perfekten Fuß, der den Designerschuhen würdig ist.

Interessant ist auch ein Parallelismus, der zwischen Texten und Schuhen hergestellt wird:

Y ahora que lo cuento, me gustaría escribir un texto tan fino como los zapatos finos que diseñaran Ferragamo o André Perugia, y no puedo, porque ella, Nora García, conoció de niña solo zapaterías de barrio donde se vendían zapatos de imitación para la gente de la clase media baja [...].³⁴³

Sie möchte Texte schreiben, die so ausgefeilt und perfekt sind wie Designerschuhe. Margo Glantz verpackt in dieser Aussage einen deutlichen Zusammenhang über das Leben und die Art und Weise des Schreibens – der ironische Grundton verrät aber, dass es sich um

³⁴¹ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 30.

³⁴² Ebd. Seite 31.

³⁴³ Ebd. Seiten 22f.

eine bewusste Perpetuierung von typischen Klischees handelt, um Bewusstsein zu schaffen und sie zu dekonstruieren.

5.3.2.1. Ein kurzer Exkurs : Erzählstimme und Genre – Margo Glantz oder Nora García? Fiktion, Essay oder Realität?

Auch von Bedeutung zur Sprache ist die Erzählstimme, denn es findet ein Wechsel zwischen der 1. Person und der 3. Person statt; oft beginnt ein Satz mit der 3. Person und endet in der 1. Person. Dies könnte erklärt werden durch eine Vermischung von den Stimmen Margo Glantz' und Nora Garcías: Nora Garcías Lebensdaten, die erwähnt werden, weisen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit denen von Margo Glantz auf; man weiß nicht, ob Glantz ausnahmslos über sich selbst schreibt oder hinzu dichtet. Es lässt sich natürlich festhalten, dass einiges fiktiv ist – beispielsweise spricht Nora einmal über das erste Treffen mit Juan, ihrem Ehemann (in diesem Textstück wird zwar nicht angesprochen, dass Juan ihr Ehemann ist, ließt man aber den Rest der Nora García-Romane, wird er sehr oft erwähnt). Weiter oben, als die Werke von Margo Glantz besprochen wurden, wurde erwähnt, dass für Margo Glantz die Grenze zwischen Roman und Essay nicht klar gezogen ist; diese Vermischung beider Genres macht sich auch hier bemerkbar – der Teil über die Geschichte und Fakten der Schuhe wirkt recht essayhaft, der Teil über die Geschichte der Migration der Familie scheint autobiographisch und der Rest läuft einem Roman zu. Auf Seite 13 steht dieser Satz: „Es hora de confesar que esta historia es autobiográfica, y por tanto profundamente sincera.“³⁴⁴. Ob der autobiographische Bezug zu Nora García oder zu Margo Glantz gezogen wird, ist nicht klar, aber als Resümee lässt sich ziehen: Betrachtet man Margo Glantz's Lebenslauf, ist offensichtlich, dass sie sehr viel ihrer eigenen Geschichte in die Figur von Nora García einbringt.

³⁴⁴ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 13.

5.3.4.3. Beziehung

Beziehung, und vor allem Macht spielen in Margo Glantz' Textstück nicht so eine große Rolle wie in anderen, die in dieser Arbeit betrachtet wurden. Nora Garcías Problem sind keine unterdrückenden Machtstrukturen innerhalb der Familie. Am interessantesten ist die Beziehung von Nora García und der Gesellschaft, aber auch die Beziehung innerhalb der Familie. Die einzige etwas typische Rollenerfüllung findet man in diesem Beziehungskonstrukt: „Ya decía yo que mi tío Aliosha llegó a México enviado por mi abuelo a cuidar a mi mamá [...]”.³⁴⁵ Der Onkel wird vom Vater zum Schutz der Tochter, also Nora Garcías Mutter, auch nach Mexiko geschickt. Dies ist eine klassisch patriarchalische Haltung, aber im ganzen Textstück die einzige, die man finden kann. Nora García spricht nicht von einem eifersüchtigen, herrschsüchtigen Ehemann, im Gegenteil: Männer werden kaum erwähnt, bis auf zwei Ausnahmen: Schuhdesigner und Autoren. Die Schuhdesigner bewundert sie, mit den Autoren vergleicht sie sich, wie zum Beispiel in dieser Textpassage:

Cuando empiezo a escribir mi vida, me entran algunas dudas, aunque mi infancia fue también humilde. Esas dudas se fortalecen después de leer las memorias de Nabokov. La verdad es que cuando yo, Nora García, leo cosas tan profundas como las que él escribe, me siento disminuida, inútil, y, lo que es pero, mis obsesiones se convierten – como la naturaleza americana para Buffon – en algo inferior.³⁴⁶

Im Vergleich mit Nabokov fühlt sie sich minderwertig; Nabokov schreibt Profundes, sie schreibt über Designerschuhe und über ihr Leben. In diesem Vergleich kann man eine klassische Aufteilung der in unserer Gesellschaft typischen Klischees finden, die auch weiter oben im Interview von Erna Pfeiffer und Margo Glantz behandelt wurden. ‚Männerliteratur‘ sei demnach ernst, tiefgründig und sachlich, während ‚Frauenliteratur‘ oberflächlich, subjektiv und gefühlvoll sei. Wenn man dies mit einer Aussage aus dem oben erwähnten Interview vergleicht, hat man anhand von Nora García ein sehr anschauliches Beispiel für die emotionalen Hürden, die diese Klischees verursachen können.

³⁴⁵ Margo Glantz: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Seite 18.

³⁴⁶ Ebd. Seite 15.

Zusammengefasst kann man die Beziehung von Nora García und der Gesellschaft als ein Wechselspiel zwischen dem Wunsch, im Zentrum zu stehen, Designerschuhe zu tragen und wie die großen Autoren zu schreiben und der Tatsache der Marginalität interpretieren. Die Verwendung der Metapher des Designerschuhs ermöglicht eine ironische und geistreiche Auseinandersetzung mit Klischees und Rollenbildern. *machismo* im klischeehaften Sinn spielt hier keine große Rolle, sondern eher das andro-, euro- und amerikanozentrische Weltbild, das den Alltag in Mexiko bestimmt. Die Frauenstimme, die Margo Glantz hier inszeniert, scheint ähnlich ihrer eigenen und behandelt auch ähnliche Themen, die sie im Interview mit Erna Pfeiffer anspricht. Es lässt sich festhalten, dass Margo Glantz ihrem Motto *reescribir el mundo* durchaus gerecht wird und mit der Stimme von Nora García versucht, Marginalisierung und klischeehafte Rollenerwartungen zu thematisieren.

5.4 CARMEN BOULLOSA

5.4.1. LEBEN

Carmen Boullosa hat als mexikanische Schriftstellerin weltweite Bekanntheit errungen. Roberto Bolaño nannte sie in einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 2000 „la mejor escritora de México“³⁴⁷.

Geboren wurde Carmen Boullosa am 4. September 1954 in Mexiko City, wo sie als einzige Tochter neben acht Brüdern in einer großbürgerlichen katholischen Familie aufwuchs. Als sie 14 Jahre alt war, verstarb die Mutter, was zu einer schwierigen und schmerzhaften Situation für Boullosa führte, ein Trauma, das immer wieder in ihren Romanen durchscheint³⁴⁸. Sie selbst sagte drüber in einem Interview:

[...] era una situación un poco difícil para mi papá, y se casó al año de muerta mi mamá, con una mujer muy joven, de la edad de mi hermana mayor, y de una extracción muy humilde y con pocas luces, entonces era

³⁴⁷ Roberto Bolaño: „Viena y la sombra de una mujer“ via: http://elpais.com/diario/2000/08/25/revistaverano/967154413_850215.html (letzter Zugriff 13.11.2012).

³⁴⁸ Vgl. Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, Seite 32ff.

una situación muy difícil, muy difícil. Y para mí muy dolorosa, para todos muy dolorosa, y de ese dolor yo he trabajado mucho, de ese dolor de una orfandad, y u luego una madrastra y todo eso que es..., lo trabajé, lo volví literatura.³⁴⁹

Nach Abschluss der Schule studierte sie *Lengua y Literatura Hispánica* an der UNAM und der *Universidad Iberoamericana*. Sie vollendete das Studium nicht, sondern begann in den Jahren 1974 und 1975 als Lehrerin für Literatur zu unterrichten. 1977 bis 1979 war sie als Lektorin für das *Diccionario del Español de México* tätig. Danach widmete sie sich gänzlich den verschiedenen Sparten der Textproduktion: Sie begann Poesie zu veröffentlichen, sie verfasste Drehbücher für Fernsehen und Radio und übersetzte *Tres Mujeres* von Sylvia Plath. Ihr ganzes Leben ist gezeichnet von einer Vielzahl an kulturellen Tätigkeiten: Sie ist sowohl Gründerin des Buchdruck-Ateliers *Tres Sirenas* als auch Gründerin zweier Kulturzentren, nämlich *El cuervo* und dem darauffolgenden *El hijo del cuervo*, eine Art Theater-Bar mit kulturellen Veranstaltungen aller Art³⁵⁰. Dies zeigt, dass es Boullosa nicht an Initiativen und Engagement mangelt.

Ein bedeutender Moment in ihrem Leben war das Jahr 1980, in dem sie ein Autorenstipendium vom *Centro Mexicano de Escritores* bekam und sie so ihren ersten Roman, *Mejor desaparece*, schreiben konnte. Im Laufe darauf schrieb Boullosa weitere Romane, verfolgte aber gleichzeitig ihre Lehrtätigkeit weiter. Beispielsweise war sie im Jahr 1990 *distinguished lecturer* an einer Universität in San Diego³⁵¹ oder an der Georgetown University in Washington D.C.³⁵².

Lange Zeit war Carmen Boullosa mit dem Schriftsteller Alejandro Aura verheiratet und hat zwei Kinder aus dieser Verbindung, Juan Aura und María Aura. Als oftmals ausgezeichnete Preisträgerin lebt sie heute in Brooklyn in New York, wo sie am City College unterrichtet und mit dem Pulitzer-Preisträger Mike Wallace verheiratet ist.

³⁴⁹ Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores* Seiten 32f.

³⁵⁰ Vgl. ebd. Seite 45.

³⁵¹ Vgl. ebd. Seite 45.

³⁵² Vgl. ebd. Seite 46.

Carmen Boullosa unterrichtet, aber schreibt auch weiterhin³⁵³. Obwohl sie in New York lebt, schreibt sie über Mexiko:

Mi ciudad sigue siendo la de México, allá transcurren mis imaginaciones, mis memorias y mis vidas imaginarias, aunque a veces, por fuerza de los personajes, tengan que visitar otras latitudes.³⁵⁴

5.4.2. WERK

Carmen Boullosa beschreibt sich selbst als „novelista, poeta, dramaturga“³⁵⁵, meint aber, dass sie auch immer wieder Essays schreibe³⁵⁶. Ihr Werk zeichnet sich durch eine große Themenvielfalt aus, aber dennoch gibt es einige Schwerpunkte, die immer wieder in ihren Werken auftauchen. Ruben Galló definiert die drei Hauptthemen in einem Artikel: „eroticism, history, autobiography“³⁵⁷. Oft schreibt sie also über historisch-inspirierte Themen, wie beispielsweise in *Son vacas, somos puercos* (2001)³⁵⁸, einem Roman der über Piraten im karibischen Meer handelt oder wie in *Llanto, novelas imposibles* (2007)³⁵⁹, in dem sie über den Zusammenstoß der Kulturen bei der Ankunft der Spanier in Moctezumas Welt schreibt. Auch schafft sie Romane in Verbindung mit verschiedenen Territorien: Der Roman, der auch hier später genauer betrachtet werden soll, nämlich *Treinta años* (1999)³⁶⁰ spielt in einem fiktiven Dörfchen in Tabasco, *La novela perfecta* (2006)³⁶¹ handelt in Brooklyn und *La Milagrosa* (1994)³⁶² ist im Mexiko D.F. der 80er Jahre situiert. Auch die Kindheit ist Thema in ihren Werken: *Treinta años*, *Nada* und *Mejor desaparece* wird von jungen Mädchen und ihrem Aufwachsen in, teilweise zerrütteten oder schwierigen Familienkonstrukten erzählt³⁶³. Diese Romane über Kindheit und

³⁵³ Vgl. Homepage von Carmen Boullosa: <http://www.carmenboullosa.net/esp/about/bio.shtml> (letzter Zugriff 3.12.12).

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Vgl. ebd.

³⁵⁷ Rubén Galló: „Carmen Boullosa by Rubén Galló“ in: *BOMB 74/Winter 2001* via: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2375> (letzter Zugriff 4.12.12).

³⁵⁸ Carmen Boullosa: *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe*. México: Ed. Era, 2001.

³⁵⁹ Carmen Boullosa: *Llanto, novelas imposibles*. México: Ed. Era, 2007.

³⁶⁰ Carmen Boullosa: *Treinta años*. México D.F.: Alfaguera, 1999.

³⁶¹ Carmen Boullosa: *La novela perfecta. Un cuento largo*. México D.F.: Alfaguera, 2006.

³⁶² Carmen Boullosa: *La Milagrosa*. México: Ed. Era, 1994.

Familie sind teilweise autobiographisch beeinflusst. Über ihre Art des Schreibens sagt sie:

Necesito contar historias como una manera de entender la realidad, con los años se me ha hecho mayor esta tendencia, y menor la meditativa. Pienso en activo, digamos, y en cada vez más activo: necesito la fábula, el cuento.³⁶⁴

Anfangs beschäftigte sich Boullosa nur mit Poesie, zur ihren ersten Veröffentlichungen zählen die Gedichtbände *El hilo olvida*, *La memoria vacía*, *Ingobernable* und *Lealtad*, alle veröffentlicht zwischen 1978 und 1980. Ihr erstes Theaterstück wurde 1985 publiziert und trägt den sprechenden Namen *Cocinar hombres: obra de teatro íntimo*³⁶⁵.

Carmen Boullosa ist ohne Zweifel eine sehr bemerkenswerte Autorin, da sie oft die typischen Klischees der weiblichen Schreibweise negiert und sich einen männlichen Erzähler zu eigen macht, wie beispielsweise in *Son vacas, somos puercos*, ein Roman der aus der Sicht eines Mannes erzählt wird und ohne Sentimentalität von Brutalität und Auseinandersetzungen handelt.

5.4.3 AUS DER SICHT DER AUTORIN

Wie schon bei Margo Glantz soll an dieser Stelle ein Interview mit Carmen Boullosa von Erna Pfeiffer verwendet werden, denn es bietet sehr passende Einblicke in die mexikanische Literaturwelt und außerdem offeriert es sehr persönliche Eindrücke. Das Interview wurde im Jahr 1989 durchgeführt – es ist also relativ alt- und situiert uns in der ersten Hälfte von Boullosas Karriere, während ihrer ersten Ehe mit Alejandro Aura. Beim Anlesen wird schnell offensichtlich, dass die Unterschiede, zwischen weiblichen und männlichen AutorInnen und den Differenzen im (öffentliche) Umgang, die eine Hürde für Autorinnen darstellen können, für Boullosa ein wichtiges Thema sind. Sie

³⁶³ Vgl. beispielsweise: Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 46, und: <http://www.carmenboullosa.net/esp/about/bio.shtml> (letzer Zugriff 3.12.2012).

³⁶⁴ <http://www.carmenboullosa.net/esp/about/bio.shtml> (letzer Zugriff 3.12.12).

³⁶⁵ Vgl. Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 46.

wünscht sich Gleichberechtigung in der literarischen Welt, bei den Verlegern, beim Publikum, zwischen Kollegen:

[...], me calmé, yo no tengo por qué pelearme con la gente y decirle: ¡Oye, yo soy tan escritor como tú! No podría yo decir: „Yo soy escritor, no soy escritora“, no, no tengo por qué decir eso, pero de lo que me dan ganas es de decir: „Bueno, yo soy escritor, dejen de considerarme como..., ¡y soy buen escritor!“³⁶⁶

In diesem Zitat wird vor allem auch die Wichtigkeit der Definition offensichtlich – im Grunde ist die Bezeichnung ‚Autorin‘ ja lediglich die weibliche Form von Autor und dennoch bringt sie sehr viele Unterschiede, die Carmen Boullosa überwinden möchte. Ihre Erfahrung kann als ein Resultat dessen, was oft in der feministischen Literaturkritik und –theorie behandelt wird, gesehen werden: die androzentrische Perspektive bei der Beschäftigung mit Literatur, die Tatsache, dass männliche Literatur als Basis für die Beschäftigung mit Frauenliteratur verwendet wird. Der Wunsch nach dem Überwinden von diesen Differenzen wird auch in folgendem Zitat noch deutlicher:

Hace poco salió un cuento de una mujer en *Vuelta*, de Fabienne Bradu, y todo el mundo hacía bromas del cuento y yo a todos, *todos* (en masculino) les preguntaba: bueno, ¿el cuento es bueno o malo? No, no, es que eso no importa. ¿Cómo no va a importar? Lo único que importa es si el cuento es bueno o el cuento es malo, es lo único que importaría, ¿tiene eficacia narrativa, funciona el cuento, consigue un estado de apasionamiento o no? No lo pensaban.³⁶⁷

Dieses Zitat verdeutlicht etwas, was weiter oben kurz als *neomachismo* angesprochen wurde, denn dieser impliziert keine offensichtliche Superiorität von männlicher Literatur, sondern stellt vielmehr ein subtiles Hilfsangebot dar, bei dem eher ein Auge zugedrückt wird oder die weibliche Literatur abseits von der männlichen betrachtet wird, anstatt sie ehrlich und gemeinschaftlich betrachtet zu bewerten. Der *neomachismo* ist hier natürlich im Bezug auf die Literaturwelt zu verstehen. Für Boullosa ist dies eine offensichtlich

³⁶⁶ Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 28.

³⁶⁷ Ebd. Seite 28.

diskriminierende Vorgehensweise, die sie selbst erfahren hat: „[...] pero a mí nunca me emparentan con ellos, no me emparentan con escritores varones.“³⁶⁸

Interessant ist auch folgendes Zitat, in dem Boullosa von ihren Anfängen spricht, aber auch von den verschiedenen Konventionen, denen weibliche und männliche Autoren unterliegen, um respektiert zu werden:

Yo tenía todo en mi contra para que me respetaran como escritora: yo era de extracción burguesa, yo era una jovencita muy coqueta, me gustaban mucho los hombres, me hice novia de todos, digamos que yo tenía todo para perder, porque a un hombre que tiene muchas novias, que vive con muchas mujeres, no se le presenta ningún problema de ser escritor, ese sí puede ser escritor, pero una mujer no, tiene que ser seria para ser escritor.³⁶⁹

Auch zeigt sich Boullosas Erfahrung, dass Autor nicht Autor ist, sondern dass das Konzept ‚Autor‘ geprägt von der Differenz der Geschlechter ist. Dies korreliert mit vorherigen Zitaten und zeigt abermals, dass dieses Thema für Boullosa besonders wichtig scheint. Im Interview zählt sie auch noch andere interessante Details über die mexikanische Literaturwelt auf, beispielsweise dass es sehr teuer sei, in einem armen Land SchriftstellerIn zu sein³⁷⁰. Wie in dieser Arbeit auch schon bei den anderen Autorinnen festgestellt wurde, beschäftigt sich keine ausschließlich mit dem Schreiben und so auch Carmen Boullosa. Über den Inhalt von Romanen hat Boullosa eine sehr definierte Vorstellung und sie favorisiert das Erfundene:

Para que un libro funcione, mientras más mentira cuentas, más verosímil es. Si tú te apegas a la realidad, es muy poco probable que funcione como libro literariamente emocionante.³⁷¹

Dies erklärt die phantastischen Elemente, die sie öfter in ihren Romanen verwendet und auch, warum sie zum Beispiel keine strikt autobiographischen oder strikt historisch-authentischen Romane schreibt, sondern meist eine Vermischung von Wahrheit und Fiktion anwendet. In einem Interview mit Ruben Galló erwähnt sie:

³⁶⁸ Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 29.

³⁶⁹ Ebd. Seiten 29f.

³⁷⁰ Ebd. Seite 31.

³⁷¹ Ebd. Seite 28.

I never feel that I have to be true to history: I have to be true to my story, so that it holds up. My novels use historical scenarios, but they are not at the service of history: they are neither memoirs nor testimonies. Like all novelists, I like reality, and I also like to betray reality by correcting its flaws and ultimately reinventing it.³⁷²

Was für Boullosa zählt, ist ihre eigene Geschichte und eine Art neue Version der Realität, die vielleicht besser zu der Geschichte passt, aber nicht spiegelgleich die Realität abbildet.

Carmen Boullosa verwendet an einer Stelle in dem Interview mit Erna Pfeiffer die Metapher des Buches als Kind, sie spricht von ihren Büchern als „hijo mimado“³⁷³ und von der „depresión post partum“³⁷⁴. Dies ist ein Bild, das oft in der feministischen Literaturtheorie auftaucht, zum Beispiel in der *Écriture féminine*, die in dieser Arbeit weiter oben erwähnt wurde (s. Kapitel 3.1.2.2.). Auch sagt sie: „[...]y trato de encontrar como un estado de alma, tengo toda esa información, pero yo no puedo escribir con la inteligencia, no escribo con la inteligencia, no me saldría, no me sirve.“³⁷⁵. (Anmerkung: Mit „toda esa información“ spricht Boullosa hier von den Ergebnissen ihrer Recherche.) Dies erweckt den Eindruck von einem Individuum, das impulsiv, aus einem Zustand heraus, ihren Gefühlen folgend schreibt. Auf Erna Pfeiffers Frage hin, ob sie denn *escritura femenina* praktiziere, antwortet Boullosa aber ganz bestimmt mit ‚Nein‘³⁷⁶. Dies zeigt, dass für Carmen Boullosa genaue Definitionen nicht von Bedeutung sind, die Einteilung in ‚männliches Schreiben‘ und ‚weibliches Schreiben‘ ist für sie überflüssig. Abschließend bietet dieses Zitat aus dem Interview mit Ruben Galló eine gute Zusammenfassung ihrer schriftstellerischen Ideologie zur Situation der (schreibenden) Frau in Mexiko:

The literary world in Mexico does indeed discriminate against women writers. I don't mean to say that women in Mexico have lost their rights. Women study, work, and have more access to better opportunities in life;

³⁷² Rubén Gallo: „Carmen Boullosa by Rubén Gallo“ in: *BOMB 74/Winter 2001* via: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2375> (letzter Zugriff 4.12.12).

³⁷³ Erna Pfeiffer: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: Erna Pfeiffer: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 37.

³⁷⁴ Ebd. Seite 37.

³⁷⁵ Ebd. Seite 40.

³⁷⁶ Ebd. Seite 45.

many of the families in Mexico City are headed and supported by women. And many women occupy important leadership positions in government: Rosario Robles is the mayor of Mexico City. Rosario Green is the minister of Foreign Affairs. And there is also a feminist movement in Mexico, or several feminist movements, working for women's rights, organizing support groups for battered women, funding small businesses run by women, fighting for reproductive rights, demanding equitable salaries, etcetera. Women are not entirely excluded from public life and positions of power, but there is still a lot of work to be done to achieve equality between the two genders, in the literary world and elsewhere.³⁷⁷

Dies zeigt, dass für Carmen Boullosa die Gleichheit zwischen Mann und Frau noch nicht erreicht wurde und es immer noch eine deutliche Benachteiligung von Frauen gibt; sie spricht zwar auch über das bereits Erreichte, unterstreicht aber besonders die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern in Mexiko.

5.4.4. ANALYSE VON *TREINTA AÑOS* (1999)³⁷⁸

Dieser Roman erzählt von der Kindheit und dem Aufwachsen von Delmira Ulloa in dem kleinen Dorf Agustini, abseits von Trubel und Modernität im Süden Tabascos. Der Roman wird als Rückblick von der erwachsenen Delmira im Exil erzählt. Delmira ist Teil einer Familie, die ausschließlich aus Frauen besteht: Familienoberhaupt ist die an traditionellen Werten verhaftete Großmutter, Delmiras Mutter steht im Schatten der Großmutter. Delmiras Vater ist ein unbekannter Europäer. Außerdem leben im Haus der Familie Ulloa noch Delmiras *nana* Dulce und die Köchin Luz, bzw. nach deren Tod die neue Köchin Lucifer. Die Ulloas sind eine der Gründerfamilien Agustinis und entsprechend wohlhabend und machtvoll. Das Dorfkonstrukt spielt eine wichtige Rolle im Roman und ist sehr traditionell aufgebaut: Wichtige Personen sind der Pfarrer, der Lehrer und die weißen, wohlhabenden Familien. Die indigene Bevölkerung wird, vor allem von der Großmutter, minderwertig und herablassend behandelt. Am Anfang des Romans ist Delmira ein kleines gehorsames Mädchen, das sich Gedanken über die Mutter und ihre Affäre mit dem Pfarrer macht und sich oft alleine fühlt. Später

³⁷⁷ Rubén Gallo: „Carmen Boullosa by Rubén Gallo“ in: *BOMB 74/Winter 2001*. via: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2375> (letzter Zugriff 4.12.12).

³⁷⁸ Carmen Boullosa: *Treinta años*.

entwickelt sie sich dann zu einem aufmüpfigen und rebellischen Mädchen, das sich für Literatur begeistert, sich mit amerikanischen Miniröcken kleidet und ihre eigene Meinung abseits von Großmutter Präferenzen bildet. Statt auf eine Töcherschule zu gehen, darf Delmira die höhere Dorfschule des Lehrers besuchen, ein progressiver Intellektueller der sein Wissen mit Delmira teilt. Dort lernt sie Musik, Weltliteratur und sozialistisches Gedankengut kennen. Bei einer Demonstration für einen ermordeten Sozialisten des Dorfes veröffentlicht Delmira ein aufrührerisches Gedicht unter dem Namen *Delmira, la de Agustini*, was fälschlicherweise mit der berühmten uruguayischen Schriftstellerin Delmira Agustini in Verbindung gebracht wird. Die Soldaten rücken im Dorf ein, Delmira, der Pfarrer und der Lehrer werden festgenommen und Delmira gelingt dank ihres Onkels die Flucht nach Europa, wo sie ihren Vater kennenlernt und sich ein neues Leben aufbaut. Am Ende des Romans lebt sie als Lektorin in Deutschland und wird nach 30 Jahren erstmals wieder nach Mexiko zurückkehren.

Carmen Boullosa dementiert in einem Interview die Annahme vieler Leser, dass der Roman ihre eigene Autobiographie sei und bezeichnet ihn als Tribut an Delmira Agustini und ihre eigene Großmutter:

In the novel I collapsed her [die Großmutter] generation with my own, and created that child protagonist who is nothing like me or my grandmother or anyone I know. The novel is also a tribute to Delmira Augustini, the Uruguayan poet who wrote exquisite erotic texts. Both Delmira, the poet, and Delmira, my character, share an obsession: the elaboration of a body, the creation of their own bodies against the grain, the defense of their own eroticism against a hostile environment.³⁷⁹

5.4.4.1. Körper und Auftreten

Auftreten und Körper spielen in Carmen Boullosas Roman eine wichtige Rolle. Am Anfang des Romans, als Delmira noch ein kleines Mädchen ist, stehen ihr eigener Körper und ihr eigenes Auftreten noch eher am Rande des Interesses, aber später, als sie älter wird und mehr eigenes Bewusstsein für ihre Person entwickelt, verändert sich auch

³⁷⁹ Rubén Gallo: „Carmen Boullosa by Rubén Gallo“ in: *BOMB 74/Winter 2001*. via: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2375> (letzter Zugriff 4.12.12).

das Verhältnis zu ihrem Körper und zu ihrem Auftreten. Letzteres wird beispielsweise selbstbewusster und herausfordernder. Diese Entwicklung lässt sich besonders gut an ihrer Kleidung beobachten. Die Kleidung hat in diesem Roman eine Funktion der Zuordnung zu einem traditionellen Rollenbild der mexikanischen Frau der Oberschicht und kann als Symptom der sozialen Stellung gelesen werden. Dies lässt sich an mehreren Frauenfiguren im Roman beobachten. Begonnen werden soll nun mit der Evolution Delmiras im Roman: Anfangs trägt sie das, was die Großmutter und ihre *nana* ihr vorschreiben, also hauptsächlich die traditionelle Kleidung der mexikanischen Oberklasse. Später, als ihr rebellischer Geist erwacht, beginnt sie sich selbst um ihre Kleidung zu sorgen und bestellt sich die neueste amerikanische Mode. Gekleidet mit Miniröcken, Jeans und auffälligen T-Shirts unterstreicht sie ihre Differenz im Vergleich zu der restlichen Dorfbevölkerung:

Las otras muchachas procuraban vestidos rosas y sacos cursis de señoras provincianas y reaccionarias que no se atrevían a más que a botones dorados, pero yo le encargué (respaldada por la cartera de Gustavo, abierta sin límites para la sobrina), que me suertiera de la última moda, y por primera vez entró al pueblo la minifalda y el cinturón de gorda hebilla a la cadera, las medias de rayas que armonizaban con la entallada blusa que les hacía juego, el vestido de papel con dibujo psicodélico, empacado en una bolsita con su mismo diseño, los pantalones de colores chillantes y agrios que terminaban como un tubo en las espinillas.³⁸⁰

Delmira benutzt also die Kleidung ganz bewusst, um sich von der traditionellen Dorfgesellschaft und ihren Normen zu unterscheiden, sie möchte nicht dazugehören und grenzt sich somit auch optisch ab. Sie bricht aus der traditionellen Rolle des mexikanischen Mädchens aus gutem Hause aus. Besonders interessant hierzu ist auch folgendes Zitat am Ende des Buches, ein Zitat der erwachsenen Delmira: „Me vestí de hombre por amor a una mujer.“³⁸¹. Dies zeugt von Delmiras Entwicklung zu ihrer eigenen Persönlichkeit, weg vom traditionellen, heteronormativen Weltbild Agustinis hin zu ihr selbst.

³⁸⁰ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 183.

³⁸¹ Ebd. Seite 254.

Bei den anderen Figuren im Roman gibt es keine Entwicklung, es ist mehr eine Beschreibung ihres Ist-Zustandes. Die Großmutter, eigentlich noch eine junge Frau, tritt als alte Witwe auf, dies erreicht sie durch ein schwarzes Tuch, das sie sich über die Schultern legt:

El chal era como la prueba visible de su dignidad y recogimiento de viuda. Con el chal echado a los hombros, nadie podría dudar de la pureza y seriedad de la abuela. Era una vieja fingida, pero por el chal debíamos creer que lo de la castidad era algo real.³⁸²

Ihr sozialer Status als Witwe wird durch diesen schwarzen Schal unterstrichen.

Delmiras Mutter wird von ihr meist als sehr schön, erotisch und verführerisch geschildert, mit langen, wallenden Kleidern, Zöpfen und runden Formen:

A ella pude verle, no sólo sus largo cabellos sueltos, también con todo detalle la ligera prenda que vestía, como si la estuviera tocando, un largo camión de fino lino que agitaba la corriente de aire, marcándole el cuerpo como una segunda piel meneada con ligeros ataques de risa.³⁸³

Im Vergleich dazu wird die indigene Bevölkerung, welche die unterste Klasse der Dorfgesellschaft bildet, meist als schmutzig und eher schäbig gekleidet beschrieben. Auch ist auffallend, dass die Kleidung der Frauen oft sehr detailliert geschildert wird, während die Kleidung der Männer eher unbedeutend ist. Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Kleidung in diesem Roman als ein Symptom der sozialen Stellung aber auch des Geschlechts ist und somit eine wichtige Funktion für den Roman erfüllt.

Auch Körper und körperliche Interaktionen sind in Carmen Boullosas Roman interessant. Alles Körperliche und Sinnliche ist sehr stark präsent in Delmiras Erinnerung. Delmira nimmt ihren eigenen Körper und dessen Veränderungen sehr deutlich wahr, auch wenn sie nicht immer genau versteht, was passiert. Eine beispielhafte Passage ist folgende, in der Delmira im Fluss schwimmt und zum ersten Mal ihre Regelblutung bekommt und glaubt, dass der Fluss die Blutung verursacht hätte:

³⁸² Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 18.

³⁸³ Ebd. Seite 24.

En un segundo, sentí el dolor atroz en la vulva, donde el filo de una piedra se había clavado, sentí el rebote del golpe en la cintura y en el vientre, [...]. Observé a mi riachuelo, ahí estaba, deslavándose con la humedad vecina. Lo limpié con el agua del río, volvió a aparecer. [...] Al llegar a mis calzones, descubrí con horror que estaban cubiertos por una dura costra café oscuro.³⁸⁴

Delmira weiß offensichtlich in dieser Situation nicht, mit was sie es zu tun hat und schreckt sich, aber dennoch nimmt sie ihren Körper sehr deutlich wahr. Diese intensive Wahrnehmung zeigt sich auch in anderen Passagen, in denen der Körper eine wichtige Rolle spielt, wie beispielsweise in der Szene, als Delmiras Mutter mit dem Pfarrer sexuelle Interaktion hat und Delmira sie unabsichtlich beobachtet:

Mamá estaba boca abajo, coglando de la hamaca que en lugar de estar placentemente tendida estaba recogida como una cuerda. Él, detrás de ella, se agarraba de sus nalgas golpeando su cuerpo contra el de ella, con una cara de dolor desesperado que giraba hacia mí, ojos cerrados, boca abierta, reconcentrado sublimemente en sí.³⁸⁵

An dieser Stelle im Roman ist Delmira noch ein kleines Mädchen und versteht nicht was vorgeht, aber dennoch nimmt sie alle Sinneseindrücke, die die beiden interagierenden Körpern in ihr verursachen sehr deutlich wahr. Man könnte das Mädchen Delmira als sehr sinnlich und beinahe erotisch interpretieren. Durch diese spezielle Wahrnehmung in ihren Beschreibungen arbeitet Delmira ein ganz eigenes Bild ihres Körpers heraus, das sich von den herkömmlichen und traditionellen Körperbeschreibungen unterscheidet. Delmiras Leben im Dorf Agustini ist kaum beeinflusst von brutaler häuslicher Gewalt. Diese ist im Dorf nicht allgegenwärtig, aber dennoch ist sie dann und wann spürbar und ein Teil der Dorfgesellschaft. Interessant ist, dass in der Beschreibung von gewalttätigen Szenen der Impuls beinahe immer von den Männern ausgeht. Es lässt sich also festhalten dass es hier eine klassische Konzeption von Gewalt als patriarchalisch-machistische Eigenschaft gibt. Im Roman gibt es zwei Szenen, in denen Delmira das Opfer von Gewalt ist. Ähnlich wie schon in den Szenen zuvor, in denen Delmira das Geschehen stark an ihre Körpererfahrung koppelt und sich mehr auf ihre Empfindungen als auf das tatsächliche Geschehen fokussiert, ist dies auch in den Gewaltszenen ähnlich:

³⁸⁴ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seiten 125f.

³⁸⁵ Ebd. Seiten 41f.

Una mano gorda sobre mi boca me impedía gritar. No entendí que ocurría. Sólo recuerdo el sótano de la panadería, un jaloneo absurdo, las manos del hombre esculcando mis ropas, mis gritos, ahora que ocupaba en otra cosa sus manos, los pies resbalando en piso mojado, el golpe de su cuerpo al caer sobre la mesa de harina, [...].³⁸⁶

Delmira erinnert sich nicht an den Ablauf des Vorfalls, sondern sie erinnert sich an Hände die sie packen, Hände die ihr den Mund zuhalten, an Füße und an Körperteile. Am Ende des Buches, in der Szene als Delmira von den Soldaten festgenommen wird, schildert sie folgende Situation:

Para la primera fotografía, los soldados no hicieron nada especial. Los dos que traían sus manos sobre mis nalgas y mi espalda las acomodaron como dos ganchos cerrándolas sobre mis sendos hombros. Para la segunda, me alzaron la falda. Para la tercera, uno me abrazó groseramente. Para la cuarta, me hicieron hincarme, poner la cara al piso, y uno de ellos puso su enorme bota sobre mi espalda.³⁸⁷

In dieser Szene scheint Delmira passiv und den Soldaten vollkommen unterlegen, und dies wird auch durch das Bild, das Delmira hier beschreibt deutlich: Ihr Körper am Boden, unter den Stiefeln der Soldaten, eine körperliche Repräsentation von einer patriarchalischen Machtstruktur. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Körper und die Sinneseindrücke, die Delmira durch den Körper erfährt, sehr wichtig für den Roman sind, denn dadurch wird viel Inhalt, zum Beispiel die Werte des Dorfes transportiert. Dabei besonders wichtig aber ist die Wahrnehmung der Andersheit, mit der sich Delmira im Vergleich zum Rest des Dorfes sieht und die Differenz, die sie beispielsweise durch ihre Kleidung konstruiert.

5.4.4.2. Sprache

Die Sprache, wie schon erwähnt wurde, ist sehr sinnlich: Delmiras fühlbare Erinnerungen und Eindrücke prägen primär den Inhalt des Romans. Farben, Gerüche, Temperatur, Wetter und Formen übermitteln uns Delmiras Eindrücke, wie beispielsweise hier: „Mamá era todos redondeces, como lo soy ahora yo. Nosotras dos no tenemos

³⁸⁶ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 148.

³⁸⁷ Ebd. Seite 239.

ángulos en el cuerpo, pero tampoco somos gorditas.“³⁸⁸. Durch diese Schilderungen kann viel von Delmiras mexikanischer Lebensrealität, die sie als Kind erfahren hat, wiedergegeben werden und das Leben, das Delmira in Agustini führte, scheint geprägt von Geschichten, Phantasie und kleinen Details. Der Roman ist vollgepackt mit diesen Schilderungen. Eventuell könnte man diese phantastische Welt voller Farben und Eindrücken als Metapher für die Marginalität des Dorfes sehen; im Vergleich dazu schildert Delmira das Leben in Deutschland als sehr rational: „Los primeros años fui fascinada por su sensatez, mientras miraba a los europeos de mi generación ser masivamente seducidos por nuestra aparente ausencia de lógica.“³⁸⁹.

5.4.4.3. Beziehung

Die Beziehungskonstrukte in Carmen Boullosas Roman sind äußerst interessant und für die Thematik der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung, da sie uns Aufschluss über die repräsentierte Gesellschaft geben. Betrachtet werden soll zuerst die Familie und dann das Dorf.

5.4.4.3.1. Familie

Innerhalb Delmiras Familie sind die Machtverhältnisse ganz klar verteilt: Die Großmutter ist als Oberhaupt der Familie die einzige Entscheidungsträgerin und Befehlshaberin: „¡En esta casa mando yo!“ Tenía toda la razón: ella decía qué sí y qué no en la casa.“³⁹⁰. Durch ihre Stellung vertritt sie die offiziellen Ansichten der Familie, denen alle Familienmitglieder folgen sollen. Beispielsweise ist ihre Ansicht über die Indios eine klar negative, sie spricht von „[...]esas puerqueces de indios [...]“³⁹¹ und verbietet Delmira ausdrücklich den Kontakt mit den Indios oder den Zigeunern:

Tenía estrictamente prohibido platicar con las gitanas, porque, según la abuela, robaban niños, los escondían con ganchos bajo sus anchas faldas y los llevaban a mendigar a países lejanos [...].³⁹²

³⁸⁸ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 24.

³⁸⁹ Ebd. Seite 252.

³⁹⁰ Ebd. Seite 184.

³⁹¹ Ebd. Seite 103.

³⁹² Ebd. Seite 83.

Die Großmutter wird als eine rigide, herrische Frau dargestellt, ohne Empathie für andere. Ohne Gefühlsduselei erteilt sie Befehle, die ihrer Tradition entsprechen. Es lässt sich festhalten, dass die Großmutter die Konventionen und Traditionen der mexikanischen Oberklasse lebt und diese auch an ihre Enkelin weitergeben will. Ihre Einstellung ließe sich in etwa so zusammenfassen: „Ich bin die weiße Plantagenbesitzerin aus gutem Hause, ich habe Geld, ich befehle dir, ich brauche kein Mitleid mit dir zu haben. Meine Enkelin ist ein Mädchen und hat nach den Konventionen für Frauen zu leben und sich auch so zu verhalten. Das Ansehen und ein guter Eindruck von uns im Dorf sind am wichtigsten und müssen unbedingt aufrechterhalten werden.“ Interessant ist, dass es in diesem Familienkonstrukt keine Männer gibt und die Familie lediglich aus Frauen besteht. Die Art und Weise, wie die Großmutter handelt, repräsentiert also eigentlich die des männlichen Familienoberhauptes. Da es dieses männliche Familienoberhaupt nicht gibt, nimmt die Großmutter dessen Rolle ein und nimmt vielleicht gerade deswegen auch einige typisch männliche Eigenschaften an, wie zum Beispiel ihre mitleidslose Art, aber gleichzeitig versucht sie auch, ihre Rolle als Witwe aufrechtzuerhalten.

Die Großmutter verkörpert für Delmira also Macht und Tradition, Tradition die auch an der patriarchalischen Machtstruktur orientiert ist. Beispielsweise soll Delmira, die eine ausgezeichnete Schülerin ist und gerne liest, nicht auf eine gute Schule gehen, sondern auf eine katholische Töcherschule, deren Ziel eine 'gute Partie' ist:

En el pueblo, la escuela terminaba en la primaria. Para hacer la secundaria había que irse a Puebla, a Villahermosa o a Mérida, y nadie pensaba siquiera en la posibilidad de cursar la secundaria oficial de Agustini, donde la única alternativa, se decía era verse rodeada de indios zarrapastrosos, compartiendo en un solo salón al único maestro para los tres grados de la secundaria. [...] En esa escuela aprendería cocina, bordado y tejido, administración del hogar y frances. [...] porque para la reunión se elegía con todo cuidado a los asistentes varones. No cabía duda de que al terminar la secundaria todas las alumnas tendrían tratos, bajo los severos ojos de las monjas, con algún buen partido.³⁹³

³⁹³ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 144.

Dies sagt auch viel über das Ideal des Frauenbild aus, nach dem Delmiras Großmutter und auch ihre Mutter leben und dem Delmira entfliehen möchte.

Die Beziehung zwischen Delmira und ihrer Großmutter ist von einer klaren Dominanz der Großmutter geprägt und Delmiras Wunsch, zu protestieren, den Werten der Großmutter zu widersprechen und ihr eigenes Leben zu leben. In folgender Passage ist Delmira noch ein kleines Mädchen, aber dennoch spürt sie schon ein Aufbegehren:

Me habría gustado en ese momento enarbolar mi cáñamo largo y retarla a duelo. Su palo contra mi pizcadora de frutas, su falsa vejez contra mi infancia no vista, su marcialidad contra mi alegría“³⁹⁴

Delmiras Mutter lebt im Schatten der Großmutter, sie hat praktisch keinen Einfluss auf die Erziehung des Mädchens und widmet sich anderen Dingen, wie zum Beispiel der Affäre mit dem Pfarrer. Delmiras Mutter kommt im Roman auch gar nicht so oft vor und spielt eigentlich eher eine Nebenrolle, sie hat also keine Mutter-Tochter-Beziehung mit Delmira und mischt sich kaum in ihr Leben ein: „[...] al que mamá me había prohibido expresamente entrar. Creo que fue la única orden que ella me dio, [...]“³⁹⁵. Doch die Familie besteht noch aus einem weiteren Mitglied: Delmiras Onkel Gustavo, der zwar nicht bei ihnen lebt, aber dann und wann auf Besuch kommt und Delmira Aufmerksamkeit, Zuneigung, Aufklärung und Hilfe schenkt, Dinge, die sie von ihrer Mutter und Großmutter kaum bekommt.

Generell lässt sich festhalten, dass die männlichen Charaktere generell positiver dargestellt werden als die weiblichen, Delmira hat sehr gute Beziehungen zu ihrem Onkel und später zu ihrem Lehrer, während die Beziehung zu den Frauen in der Familie oberflächlich bleibt. Außerdem versuchen die männlichen Personen, wie der Lehrer oder der Priester, manche Dinge im Dorf zu ändern, während die Frauen sie protestlos hinnehmen und mit ihnen leben.

5.4.4.3.2. Dorf

Das Dorf Agustini stellt im Roman einen eigenen Mikrokosmos dar; es liegt verborgen und weit entfernt von der modernen Welt, also in einer marginalen, isolierten Situation. Delmira schildert das Dorf und seine Gesellschaft aus ihren Erinnerungen und dadurch

³⁹⁴ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 35.

³⁹⁵ Ebd. Seite 20.

kann man viel Aufschluss darüber erlangen, wie die Repräsentation der Gesellschaftsstruktur des Dorfes ist, die eine sehr wichtige Rolle im Roman spielt. Die Struktur scheint seit Jahrzehnten fest verankert: Die guten Familien, „[...] las casas „decentes“³⁹⁶ wie Delmiras Großmutter sie nennt, sind der Kern des Dorflebens, und für den Rest gilt: Je ärmer, desto marginaler ist deren Position im Dorf. Ganz außen steht die indigene Bevölkerung, die den ‚guten Häusern‘ als Dienstboten dient, sonst aber eher verachtet wird. Besonders wichtig für das Dorf sind Tradition, bestimmte Werte und Konvention. Alle, die sie befolgen werden akzeptiert, aber alle die dagegen rebellieren, werden ausgestoßen, wie zum Beispiel der Sozialist Pelón, der ermordet wird. Delmiras Großmutter sagt nicht umsonst: „Así es Agustini.“³⁹⁷. Damit meint sie den unveränderlichen Charakter des Dorfes. Einen besonderen Stellenwert hat im Dorf auch die Kirche, ein klar patriarchalische Institution. Die Sonntagsmesse ist ein fixer Bestandteil des Dorflebens in Agustini und es lässt sich festhalten, dass die Kirche das traditionelle Frauenbild perpetuiert und den *machismo* begünstigt. In Folge sollen nun kurz die Werte und die Wertvorstellungen, welche die Bewohner des Dorfes prägen, untersucht werden, vor allem im Bezug zum *machismo*. In einigen Passagen des Romans kommt klar heraus, dass es einen deutlichen Unterschied zwischen Frauen und Männern in Agustini gibt und dies schon Gewohnheit ist. Dies ist zum Beispiel offensichtlich in einer simplen Marktszene, wie sie hier beschrieben wird:

Alrededor del kiosco central, los hombres giraban en una dirección, las mujeres en otra. La banda del pueblo tocaba las mismas canciones de siempre, desentonando otra vez, como de costumbre.³⁹⁸

Frauen und Männerleben finden auf verschiedene Art und Weise statt und dies wird hier durch verschiedene Richtungen demonstriert. Dass die Mehrheit der Bevölkerung einige Charakteristika eines *machismo* für selbstverständlich hält, wird in dieser Passage offensichtlich, in dem der Bürgermeister in einer Anweisung für einen Notfall folgende Nachricht im Dorf umgehen lässt: „[...] y recomendaba cargar lo menos en nuestros vehículos para dejar cabida la mayor cantidad posible de personas, sin importar (decía subrayado) raza, edad o sexo.“³⁹⁹. Die Erinnerung an die Tatsache, dass alle Einwohner

³⁹⁶ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 103.

³⁹⁷ Ebd. Seite 236.

³⁹⁸ Ebd. Seite 43.

³⁹⁹ Ebd. Seite 62.

zu retten sind, impliziert dass es im Dorf eine weitverbreitete Meinung geben muss, dass dies nicht so ist.

Auch zeugen verschiedene Anekdoten der Bewohner von einem gesellschaftlich akzeptierten *machismo*:

Además, por mucho que quisiera a la tía Dorita, hacía suya a cualquier mujer que se le antojase, como se en Tabasco todas fuéramos indias que uno puede tumbar entre las cañas y cafetos sin haber consecuencias.⁴⁰⁰

Hier findet man mehrere Charakteristika des typischen Klischees des *machismo*: Ein verheirateter Mann, der es aber nicht lassen kann und seine Ehefrau nach Belieben betrügt und sämtliche Frauen ‚zu seinem Eigen macht‘. Außerdem inkludiert diese Passage ein Frauenbild der *indígena*-Frau, die einfach erobert werden kann und in der Gesellschaft von Delmira offensichtlich weniger wert ist als die weißen Dorfbewohnerinnen. Ein weiteres Bild, das man in der Dorfgesellschaft finden kann ist dieses: „[...] porque ustedes no son de la región, que aquí tratamos a nuestras damitas con mayor respeto.“⁴⁰¹. Die kleinen, schwächlichen Dämchen, die sich nicht zu helfen wissen und einen respektvollen Umgang verlangen, ist Teil des Frauenbildes, das man in Agustini hat.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass zwar der *machismo* an sich nicht das Hauptthema des Romans ist, aber an vielen Stellen durchscheint und dadurch eine Funktion als Kulisse der Dorfgesellschaft innehat; die Dorfgesellschaft und das Umfeld Delmiras sind essentiell für den Roman, denn Delmira schafft es sich, sich von den Traditionen und Konventionen Agustinis abzunabeln und so ihren eigenen Charakter entstehen zu lassen. Es lässt sich also festhalten, dass in *Treinta años* in gewisser Weise genau das Spannungsfeld *machismo* – *feminismo* zum Thema gemacht wird und die Inszenierung von Delmiras Stimme als ein Beispiel von Feminismus interpretiert werden könnte.

⁴⁰⁰ Carmen Boullosa: *Treinta años*. Seite 92.

⁴⁰¹ Ebd. Seite 237.

6 ZUSAMMENFÜHRUNG UND CONCLUSIO

All diese Betrachtungen haben einige der Hürden und Probleme, mit denen mexikanische Schriftstellerinnen im Laufe der Geschichte konfrontiert waren gezeigt; Hürden wie festgefahrene Frauenbilder mit großer Auswirkung auf die Gesellschaft, Machtstrukturen, die die Frauen zum Schweigen verpflichteten, Armut und ökonomische Probleme oder misogynen Gewalt. Sie zeigen aber auch, in welcher Weise es den Autorinnen gelungen ist, diese Hürden zu überwinden. Ein Zitat von Michel Foucault scheint emblematisch für die Entwicklung der Literatur von Schriftstellerinnen in Mexiko: „We always have possibilities, there are always possibilities of changing the situation. We cannot jump outside the situation, and there is no point where you are free from all power relations. But you can always change it.“⁴⁰². Die seit den 1950er Jahren größer werdende Zahl der Autorinnen und die Vielzahl von akademischen Beiträgen mit feministischen Themen zeugen von einer steigenden Wichtigkeit und einem Willen zur Änderung.

In Folge sollen nun die vier Autorinnen und ihre Narrationen miteinander verglichen werden. Im Vergleich lässt sich zu allererst feststellen: Alle vier inszenierten Protagonistinnen sind in verschiedener Weise vom Spannungsfeld *machismo* – *feminismo* betroffen; keine der vier Protagonistinnen befindet sich in einer Gesellschaft, in der von einer tatsächlichen Gleichheit zwischen Mann und Frau gesprochen werden kann. Dennoch gibt es markante Unterschiede bei der Inszenierung der Frauenstimmen. Bei Rosario Castellanos „Lección de cocina“ und bei Elena Poniatowskas *Hasta no verte, Jesús mío* steht deutlich die Unterdrückung der Frau durch die Gesellschaft im Mittelpunkt. Sie zeigen deutlich die Misere, die *machismo* zur Folge haben kann: Eine isolierte und sich gefangen führende Hausfrau und eine am Rande der Gesellschaft lebende Frau, die sich selber durchschlagen muss. Die jeweils dargestellte Gesellschaftsschicht ist sehr unterschiedlich, aber dennoch sind beide Werke mit ihrem Fokus auf die Unterdrückung ähnlich. Beide Protagonistinnen zeigen zwar Widerstand, jedoch ohne Erfolg, und sie schaffen es nicht, sich aus ihrer unterdrückten Stellung zu

⁴⁰² Michel Foucault/ Paul Rabinow: *Ethics: Subjectivity and Truth*. Seite 167.

befreien: Die Protagonistin in „Lección de cocina“ lebt ihren Widerstand durch ihre Gedanken und durch ihre geistreichen Überlegungen; Jesusa bietet der Unterdrückung durch ihr Auftreten Widerstand, aber ihr mittelloses Sein drängt sie immer wieder dahin zurück. Die Schreibstrategien von Debra Castillo (s. Kapitel 3.2) betrachtend lassen sich diese beiden Werke deutlich der Strategie der *marginality* zuteilen; Rosario Castellanos bildet ihre eigenen Erfahrungen ab, während Elena Poniatowska für ihre MitbürgerInnen Partei ergreift und deren Schicksal an die Öffentlichkeit bringt. Beide Protagonistinnen lassen sich als Beispiel für das reale Leben vieler mexikanischer Frauen zu jener Zeit verstehen. Weiter oben wurden die theoretischen Positionen beider Autorinnen erarbeitet und es lässt sich festhalten, dass sie sich ähneln. Sowohl Rosario Castellanos als auch Elena Poniatowska sprechen von ihrem Ziel, Bewusstsein zu schaffen und so die Missstände zu bekämpfen. Die Theorie der *dobles negatividad* von Sara Castro-Klarén⁴⁰³ scheint thematisch wichtig für das Schaffen dieser beiden Autorinnen. Jean Franco spricht dem Zeitpunkt, in dem diese beide Autorinnen diese Werke veröffentlichten einen wichtigen Stellenwert zu, da es erstmals zu einem Wechsel in der Sicht auf das Vaterland Mexiko gekommen wäre, die eine kritische Auseinandersetzung mit Nation und Familie ermöglicht hätten⁴⁰⁴. Dies lässt sich analog auf die hier behandelten Werke von Castellanos und Poniatowska übertragen. Interessant für diesen Vergleich ist auch der Zeitpunkt der Erstveröffentlichung aller vier Werke: *Hasta no verte*, *Jesús mío* erschien 1969 und *Album de familia* 1971, also in der Zeit der Entwicklung hin zur Hochphase des Feminismus in Mexiko. *Treinta años* wurde 1999 veröffentlicht und der Band *Mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* im Jahr 2005 und es zeichnet sich daher deutlich ab, dass der Faktor Zeit eine wichtige Rolle bei den Unterschieden der Roman- und Themenkonzeption spielen könnte. Der offensichtliche und engagierte Feminismus, den Poniatowska und Castellanos in den hier behandelten Narrationen an den Tag legen unterscheidet sich vom subtileren Zugang zum Thema, der sich bei Boullosa und Glantz abzeichnet. Insofern kann man Rosario Castellanos und Elena Poniatowska als wichtige Meilensteine für den mexikanischen Feminismus bezeichnen, die viele Türen für andere Schriftstellerinnen geöffnet und Wege für die Zukunft bereitet haben.

⁴⁰³ Vgl. Sara Castro-Klarén: „La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina“ in: Patricia Elena González/Elena Ortega: *La sartén por el mango*. Seite 43.

⁴⁰⁴ Vgl. Jean Franco: *Plotting Women*. Seite 179.

Für die Werke von Carmen Boullosa und Margo Glantz ist das Spannungsfeld *machismo* – *feminismo* auch von Bedeutung, aber es wird subtiler behandelt. Ein großer Gegensatz, der sofort auffällt sind die Unterschiede zu Castellanos und Poniatowska in den Beziehungen der Protagonistinnen zu Männern: Die Protagonistinnen werden nicht in einer ehelichen Beziehung geschildert. Margo Glantz' Protagonistin erwähnt in dieser Kurzgeschichte gar keinen Mann; an anderen Stellen im selben Band erfährt man aber dass sie geschieden ist. Delmira ist anfangs des Romans noch ein Kind und eheliche Beziehungen stehen deswegen außer Frage, am Ende jedoch erzählt sie kurz von ihrem Liebesleben als erwachsene Frau und erzählt von einer Beziehung mit einer anderen Frau. Es werden hier also ganz andere Frauenstimmen inszeniert als bei Castellanos und Boullosa. Beide wirken wesentlich offener und freier und vertreten ein Weltbild, das nicht mehr ausschließlich an eine heternormative Grundeinstellung und an die Institution Ehe gebundenen Sicht orientiert ist. Dennoch sind auch diese beiden Protagonistinnen von machistischen Strukturen beeinflusst; Nora García erfährt Marginalisierung durch ihren Status als jüdische Immigrantin in Mexiko und Delmira spürt oft die Auswirkungen der machistischen Gesellschaft im Dorf Agustini. Boullosa benutzt *machismo* als Kulisse für die eigene Herausbildung Delmiras und bildet so einen feministischen Erfolg ab; Margo Glantz inszeniert Nora García mit einem Bewusstsein über Klischees und Stereotype, die sie ironisch handhabt und inszeniert so eine Frau, die sich über ihre Stellung in der Gesellschaft bewusst ist. Die Schreibstrategien Debra Castillos sind nicht so ganz eindeutig zuzuordnen wie bei Castellanos und Poniatowska. Passend für beiden scheint aber die Strategie *cultivation of superficiality*, da beide Autorinnen mit sinnlichen Eindrücken spielen, in die sie aber eine tiefere Nachricht verpacken. Bei Boullosa geschieht dies durch die sinnlich-geprägten Eindrücke des Dorflebens, die Delmira den LeserInnen schildert und durch die viele gesellschaftliche Strukturen wiedergegeben werden. Bei Glantz scheint diese Strategie durch das Thema des Textstücks passend – durch die Wahl auf ein offensichtliches ‚Frauenthema‘ spielt sie mit Klischees und verwendet diese, um einen Diskurs zu erzielen, der das Gegenteil der scheinbaren Oberfläche thematisiert. Bei beiden spielt sich auch die Schreibstrategie *appropriation* eine gewisse Rolle, die Verwendung von Details aus europäischer und amerikanischer Kultur im Alltagsleben Mexikos deutet auf eine Abgrenzung des

mexikanischen Selbst durch Kontrastierung hin. Dies geschieht beispielsweise dadurch, dass das Mädchen Delmira in Agustini im Haus ihres Lehrers die Beatles hört und dies als höchst aussergewöhnlich geschildert wird, wird die marginale Position des Dorfes unterstrichen. Diese beiden Romane zeugen von einer deutlichen Öffnung der Literatur von Frauen in Mexiko und können als Versuch einer Dekonstruktion von typischen und festgefahrenen Frauenbildern gelesen werden. Alle vier Romane präsentieren verschiedene Rollen, welche mexikanischen Frauen in der Gesellschaft einnehmen können; dabei ist eine deutliche Evolution von einem Fokus auf Ehe und Familie auf offenere Formen zu spüren.

Auch interessant - für die Themenkonzeption des Romans - ist die Frage, inwiefern der *machismo* im Leben der vier Autorinnen wichtig war, was in dieser Diplomarbeit weiter oben durch die Befassung mit Essays und Interviews thematisiert wurde. Rosario Castellanos, die sich in *Mujer que sabe latín...* (1995) auf die Unterdrückung der Frau in allen möglichen Bereichen bezieht, scheint die Erfahrung der Benachteiligung und Unterdrückung äußerst wichtig und es zeichnet sich ab, dass sich diese Thematik durch ihr Gesamtwerk zieht. Der *machismo*, den Castellanos schildert, zeigt viele Gemeinsamkeiten mit einer stereotypen Charakterisierung des Phänomens. Auch für Elena Poniatowska ist die Benachteiligung der Frau ein wichtiges Thema und sie zieht eine Verbindung zwischen dem Drang zu schreiben und der schmerzvollen Erfahrung. Ihre Schilderung von machistischen Strukturen wirken ebenfalls recht stereotyp, beispielsweise spricht den Möglichkeiten für Frauenleben, die auf Ehe oder Nicht-Ehe basieren. Der *machismo* bei Boulosa und bei Glantz wird anders betrachtet bewertet. Beide stellen fest, dass es noch immer viele machistische Strukturen gibt, diese sich aber teilweise verändert haben – dies deutet auf eine Konzeption von differenzierten Formen von *machismo* hin, wie beispielsweise der *neomachismo*. Besonders unterstreichen sowohl Boulosa und Glantz auch die Tatsache der Diskriminierung der schreibenden Frau. Glantz meint, wie weiter oben ersichtlich, eine Frau besser schreiben müsse als Männer, um veröffentlicht zu werden⁴⁰⁵. An dieser Stelle ist es aber auch wichtig, von der elitären Position zu sprechen, die diese vier Autorinnen in Mexikos Kulturlandschaft

⁴⁰⁵ Vgl. Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 99.

einnehmen; alle vier sind angesehen und waren im Laufe ihres Lebens an vielen Orten der Welt beschäftigt – beispielsweise waren alle vier an amerikanischen Universitäten tätig. Sie stellen jene Autorinnen dar, welche die Probleme und Hürden überwunden haben und es geschafft haben, das Schweigen zu brechen. Dennoch muss man festhalten, dass alle vier aus sozialen Verhältnissen stammen, die ihnen diesen Weg deutlich erleichterten – dies deutet darauf hin, dass der soziale Status eine erhebliche Rolle in der Kulturproduktion Mexikos spielt.

Die vier Autorinnen sind auf jeden Fall ein Zeugnis des schwierigen Wegs der Autorinnen in Mexiko und die Entwicklung zu immer besser werdenden Ausgangsverhältnissen für schreibende Frauen. Dennoch muss man festhalten, dass eine Gleichheit noch nicht erreicht wurde. Die privilegierte Position dieser vier Autorinnen steht auch heute noch im Gegensatz zur Lebensrealität vieler mexikanischer und lateinamerikanischer Frauen, die durch ihre Armut oder ihre indigene Abstammung doppelte oder sogar dreifache Marginalisierung in der Gesellschaft erfahren können. Wie in der Einleitung erwähnt, meint Rosario Castellanos in *Mujer que sabe latín...* (1995), dass für einen Dialog eine gewisse Gleichheit der Gesprächspartner notwendig sei⁴⁰⁶, hierbei ist auch wichtig zu erwähnen, dass auch zwischen den Frauen, bedingt durch die heterogene Gesellschaft Mexikos, noch lange keine Gleichheit erreicht wurde und viele Frauen noch immer zum Schweigen verurteilt sind. Das in dieser Arbeit erwähnte Beispiel der Malinche zeigt, wie viel Einfluss archetypisierte Auffassungen von Geschlecht haben können und wie wichtig es ist, sie zu dekonstruieren. Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit präsentiert wurde, beinhalten diese Frauenbilder Konzepte, in denen Macht und Kulturschaffen klar und deutlich mit dem männlichen Geschlecht verbunden sind. Diese Dekonstruktion dieser archetypisierten Frauen- und Männerbilder beherbergt ein großes Potential für die Erschaffung neuer Literatur und neuer Frauenfiguren in der Literatur Mexikos. Jene Literatur, die diese Ungleichheiten thematisiert und versucht, die gängigen Konzeptionen von Frauenbildern zu dekonstruieren, stellt auf jeden Fall einen wichtigen Teil der Arbeit zur Gleichheit dar und lässt sich als *imprescindible* bewerten – nicht nur in Mexiko, sondern auf der ganzen

⁴⁰⁶ Vgl. Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...* . Seite 175.

Welt. Auch wenn machistische Strukturen sich verändern und immer versteckter und unterschwelliger werden, muss man sich über deren Existenz in der Gesellschaft bewusst sein, um zu versuchen, sie zu untergraben. Fiktive Erzählliteratur, aber auch Essays, die beispielsweise hier betrachtet wurden, bieten eine Möglichkeit, die Position der Frau und Probleme von Unterdrückung oder Benachteiligung in der Gesellschaft zu thematisieren und das Bewusstsein um deren Existenz in der Gesellschaft zu verbreiten. So können festgefahrene Frauenrollen reevaluiert werden und eine neue Perspektive für das Potential von Frauen gewonnen werden. Ich möchte nun mit einem Zitat von Margo Glantz aus dem weiter oben erwähnten Interview abschließen: „Tenemos que reescribir el mundo.“⁴⁰⁷ – dieser Satz scheint programmatisch für die schreibenden Frauen in Mexiko.

⁴⁰⁷ Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz“ in: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*. Seite 91.

BIBLIOGRAFIE

ZITIERTERWERKE IN VOLLSTÄNDIGER ANGABE

BABKA, Anna: „Feministische Literaturtheorien“ in: SEXL, Martin[Hg.]: *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV, 2004, Seiten 191-220.

BACH, Caleb: "A human body of books: a passionate seeker of knowledge, Mexican writer Margo Glantz connects lines between critical essays, fiction, and personal histories." in: *Americas (English Version)*, July-August, 2003, Vol.55(4), Seite 44-46.

BARTRA, Roger: „Los hijos de la Malinche“ in: GLANTZ, Margo[Hg.]: *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México D.F.: Taurus, 2001 Seite 195-199.

Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. 13. Lah-Maf, Mannheim: Brockhaus Verlag, 1990, 19. Auflage, Seite 672.

BOULLOSA, Carmen: *Treinta años*, México D.F.: Alfaguera, 1999.

–: *Son vacas, somos puercos: filibusteros en el mar del caribe*. México: Ed. Era, 2001.

–: *Llanto: novelas imposibles*. México: Ed. Era, 2007.

–: *La novela perfecta: Un cuento largo*. México D.F.: Alfaguera, 2006.

–: *La Milagrosa*, México: Ed. Era, 1994.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CASTELLANOS, Rosario: *Album de familia*. México D.F.: Joaquín Moritz, 1987, [1971].

–: *Mujer que sabe latín...* .México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

–: *El eterno femenino: farsa*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1994.

–: *Poesía no eres tú: obra poética 1948-1971*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1972.

–: *Balún-Canán*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2005.

- : *Oficio de tinieblas*. México: Mortiz, 2003.
- : *Ciudad Real*. México D.F.: Aguilar, 1997.

CASTILLO, Debra: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

- : „Latin American Gender Studies in the 21st Century“ in: *Comparative Critical Studies*, 2009, Vol. 6(2), Seite 233-250.

–: „Finding Feminisms“ in: CASTRO-KLARÉN, Sara[Hg.]: *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2003, Seiten 351-174.

CASTRO-KLARÉN, Sara: „La critica literaria feminista y la escritora en América Latina“ in: GONZÁLEZ, Patricia Elena/ORTEGA, Eliana [Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, Seiten 27-46.

CASTRO-KLARÉN, Sara/ MOLLOY, Silvia/ SARLO, Beatriz: *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. Boulder, Colorado: Westview, 1991.

CIXOUS, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin: Merve, 1980.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Wahrhafte Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.

DRÖSCHER, Barbara: „La Malinche – Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung.“ in: DRÖSCHER, Barbara/RINCÓN, Carlos[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001, Seite 13-40.

DRÖSCHER, Barbara/RINCÓN, Carlos[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001.

FERRÉ, Rosario: „La cocina de la escritura“ in: GONZÁLEZ, Patricia Elena/ORTEGA, Eliana [Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Ediciones Huracán: 1985, Río Piedras, Puerto Rico, Seiten 133-154.

FEGNE, Jean: *Discourse et image de Malentzin, „la madre de la raza“*, Mikrofilm: Toulouse, 1989.

FINNEGAN, Nuala: *Monstrous Projections of Femininity in the fiction of Mexican writer Rosario Castellanos*. Lewiston, NY[ua.]: Mellen, 2000.

FOUCAULT, Michel/ RABINOW, Paul: *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: New Press, 1997.

FRANCO, Jean: *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

–: „La Malinche. Vom Geschenk zum Geschlechtervertrag.“ in: DRÖSCHER, Barbara/RINCÓN, Carlos [Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001, Seiten 41-60.

GILLIS, Stacy[Hg.]: *Third wave feminism: a critical exploration*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2005.

GLANTZ, Margo: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, Barcelona: Anagrama, 2005.

–: „Zapatos: andante con variaciones“ in: GLANTZ, Margo: *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, Barcelona: Anagrama, 2005, Seiten 11-46.

–: *El rastro*. Barcelona: Anagrama, 2002

–: *Zona de derrumbe*. Rosario: Viterbo, 2006.

–: *Apariciones*. Madrid [u.a.]: Santillana [u.a], 1996.

–: *Las genealogías*. México: Aguilar, 1998.

–[Hg.]: *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001.

–: „Doña Marina und der Capitán Malinche“, in: DRÖSCHER, Barbara/RINCÓN, Carlos[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001, Seiten 79-92.

–: „Las hijas de la Malinche“ in: GLANTZ, Margo: *Esguince de cintura, Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, Seite 178-198.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina: *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Encuentro, 2002.

GONZÁLEZ, Patricia Elena/ORTEGA, Eliana [Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía: *Bases teoricas de la crítica feminista*. Madrid: Eds. Orto, 2006.

—: “Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana.” in: *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1989. Seite 129-164.

GUNDERMANN, Eva: *Desafiando lo abyecto: una lectura feminista de „Mejor Desaparece“ de Carmen Boullosa*. Frankfurt am Main; Wien [u.a]: Lang, 2002.

HERRERO GIL, Marta/ DIÉZ MENGUEZ, Isabel: „Bio-Bibliografía de y sobre Elena Poniatowska“ in: *América sin nombre*. Nr. 11-12 (Dezember 2008)., Seite 166-183.

IRIGARAY, Luce: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Éd. de Minuit, 1974.

—: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

JAHRAUS, Oliver: *Literaturtheorie: theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen [u.a.]: Francke, 2004.

JEFFREYS, Sheila: „Kate Millett's *Sexual Politics*: 40 years on“ in: *Women's Studies International Forum*, Volume 34, Issue 1, January–February 2011, Pages 76–84.

KLAWITTER, Arne/ OSTHEIMER, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

LEITNER, Claudia: „Der Malinche-Komplex“ in: DRÖSCHER, Barbara/RINCÓN, Carlos[Hg.]: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey, 2001Seite 125- 150.

LINDHOFF, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa: *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*. New York/Wien u.a.: Peter Lang, 2002.

MELGAR PERNÍAS, Yolanda: *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, Fronteras, Puertas*. Woodbridge: Tamesis, 2012.

MIRANDÉ, Alfredo: *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture*. Boulder, Colorado: Westview, 1997.

MOI, Toril: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London/New York: Methuen, 1985.

–: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*. Bremen: Zeichen + Spuren, 1989.

OSINSKI, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

PETERS, Michaela: *Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boullosa*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.

PFEIFFER, Erna: *Aus der Rolle geFallen! Neuer lateinamerikanische Literatur zwischen Machismo und Femenismo*. Hamburg: Kovač, 2008.

–: „Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: PFEIFFER, Erna: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, Seiten 26-46.

–: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz“ in: PFEIFFER, Erna: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, Seiten 91-111.

PONIATWOSKA, Elena: *Ay vida, no me mereces!* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1987.

–: *Hasta no verte, Jesús mío*. México D.F.: Ediciones Era, 1969.

- : *Noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ed. Era, 2001.
- : *Tinísima: novela*. México: Ed. Era, 2006.
- : *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Ed. Era, 2007.
- : *La flor de lis*. Barcelona: Eds. de Bolsillo, 2001.
- : *El tren pasa primero*. México: Santillana, 2005.
- : *Jardín de Francia*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2008.
- : *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*. México: Ed. Planeta Mexicana, 2007.
- : „Testimonios de una escritora: Elena Poniatowska en micrófono.“ in: GONZÁLEZ, Patricia Elena/ORTEGA, Eliana [Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, Seiten 155-162.
- RINNERT, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2001.
- RÖSSNER, Michael [Hg.]: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.
- RÜNZLER, Dieter: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1988.
- SHOWALTER, Elaine: „Feminist Criticism in the Wilderness“ in: *Critical Inquiry*, Vol. 8, No.2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981) Seite 179-205.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „Touched by Deconstruction“ in: *Grey Room*, 2005, Seiten: 95-104.
- TRABA, Marta: „Hipotesis sobre una escritura diferente“ in: GONZÁLEZ, Patricia Elena/ORTEGA, Eliana [Hg.]: *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, Seiten 21-26.
- URRUTIA, Elena: „Rosario Castellanos“ in: *Revista de la Universidad de México*, 2005, Ausgabe 16, Seiten 75-79.
- WURM, Carmen: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996.

WITTIG, Monique: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

ZITIERTE QUELLEN AUS DEM INTERNET

BOLAÑO, Roberto: „Viena y la sombra de una mujer“ via:
http://elpais.com/diario/2000/08/25/revistaverano/967154413_850215.html (letzter Zugriff 13.11.2012).

Diccionario de la Real Academia Española via: <http://buscon.rae.es/draeI/> (letzter Zugriff am 07.05.2012).

Diccionario del español de México via: <http://dem.colmex.mx/> (letzter Zugriff am 16.5.2012).

ENRIQUE, Álvaro: „Margo Glantz by Álvaro Enrique“ in: *BOMB 98/Winter 2007* (entnommen von: <http://bombsite.com/issues/98/articles/2876> (letzter Zugriff am 13.12.2012).

IZQUIERDO MILLER, Inés: *Mujer que sabe latín...(El sexismo en el lenguaje)* via:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/mujlati.html> (letzter Zugriff am 13.11.2012).

GALLO, Rubén: „Carmen Boullosa by Rubén Gallo“ in: *BOMB 74/Winter 2001*, entnommen von: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2375> (letzter Zugriff am 04.12.2012).

GÓMEZ QUINTEIRO, Natalia: „El machismo va a clases: arraigado en las aulas“ via:
<http://www.eluniversal.com.mx/nacion/202211.html> (letzter Zugriff am 11.12.12.).

Langenscheidts Fremdwörterbuch via:
<http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> (Zugriff zuletzt am 13.11.2012).

LUKESCH, Barbara: „Frauen unterwerfen sich freiwillig“ in: *Tagesanzeiger* via:
<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Frauen-unterwerfen-sich-freiwillig/story/31879112> (letzter Zugriff 24.1.2013).

Offizielle Homepage von Carmen Boullosa: <http://www.carmenboullosa.net/esp/> (letzter Zugriff am 3.12.2012).

Periódico EXCÉLSIOR: „Los peores países para ser mujer, México en quinto lugar“ via:
http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=global&cat=21&id_nota=841257 (letzter Zugriff am 11.12.12).

RUBIALES; Amparo: „El neomachismo“ via:
http://elpais.com/diario/2010/01/15/opinion/1263510005_850215.html (letzter Zugriff am 12.12.12).

KONSULTIERTE WERKE

BERGMANN, Emilie/ GREENBERG, Janet/ KIRKPATRICK, Gwen u.a.: *Women, Culture and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

BLANCO CANO, Rosana[Hg.]: *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. México D.F: Bonilla Artiga, 2010.

BROOKSBANK JONES, Anny/DAVIES, Catherine: *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

CIXOUS, Hélène: „Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays“ in: BELSEY, Catherine/MOORE, Jane[Hg.]: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Second Edition*. London/ Houndmills u.a.: Macmillan, 1997, Seite 91-103.

FRANCO, Jean: *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México D.F.: El colegio de México, 1993.

GIL IRIARTE, Maria Luisa: *Debe haber otro modo de ser humano y libre* Huleva: Universidad, 1997.

IRIGARAY, Luce: „The Looking Glass, from the Other Side“ in: BELSEY, Catherine/MOORE, Jane[Hg.]: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Second Edition*. London/ Houndmills u.a.: Macmillan, 1997, Seite 217-226.

KRISTEVA, Julia: „Women's Time“ in: BELSEY, Catherine/MOORE, Jane[Hg.]: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Second Edition*. London/ Houndmills u.a.: Macmillan, 1997, Seite 201-216.

MEGGED, Nahum: *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. México D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994.

MOI, Toril: „Feminist, Female, Feminine“ in: BELSEY, Catherine/MOORE, Jane[Hg.]: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Second Edition*. London/ Houndmills u.a.: Macmillan, 1997, Seite 104-116.

MORRIS, Pam: *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.

RUSSOTTO, Márgara: *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism“ in: BELSEY, Catherine/MOORE, Jane[Hg.]: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Second Edition*. London/ Houndmills u.a.: Macmillan, 1997, Seite 148-163.

ANHANG

RESUMEN EN ESPAÑOL

Este trabajo se centra en cuatro escritoras mexicanas contemporáneas: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Margo Glantz y Carmen Boullosa y, particularmente, en cuatro obras narrativas suyas. Estas cuatro escritoras presentan ejemplos de la evolución de la escritora en México. Hoy en día ellas y sus obras contribuyen a la vida cultural de México, disfrutan de éxito y prestigio y, sin duda, se puede decir que forman parte de la élite intelectual de México. Dado el hecho que hasta los años 50 casi no existían obras publicadas escritas por mujeres se puede deducir que el camino hasta ese éxito ha sido largo y duro, marcado por desigualdades y perjuicios. Uno de los factores que causaban el silencio de las mujeres en el mundo literario era, según Michael Rössner, el machismo institucionalizado⁴⁰⁸. Al contemplar a las cuatro escritoras, es obvio que superaron este obstáculo. Muestran un compromiso feminista y consciencia sobre la posición de la mujer en la sociedad mexicana. Es de suponer que sin sus contribuciones (y la de muchas otras mujeres) la mujer mexicana hoy no estaría en el lugar que ocupa. A partir de esta constelación de escritoras se construye el campo de interés de este trabajo: la relación conflictiva entre machismo y feminismo.

Partiendo de este contexto, este trabajo examina este campo conflictivo en diferentes áreas, siempre en cuanto a las escritoras y el mundo mexicano. Para contextualizar esta área conflictiva, el trabajo primero analiza y define el fenómeno del machismo. En relación con éste, una figura histórica que aparece muy a menudo es la Malinche, la intérprete azteca de Hernán Cortés. Sobre su figura existen varios mitos, artículos y teorías. Para clarificar este tema, el trabajo primero examina los hechos históricos para

⁴⁰⁸ Cf. Michael Rössner: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. p. 412/413.

retratar la Malinche y su relación con Hernán Cortés. Uno de los ensayos más populares y a la vez polémicos sobre este tema es *El laberinto de la soledad* (1976) de Octavio Paz, una obra que constituyó una imagen muy negativa de la mujer mexicana. Paz relacionó la imagen general de la mujer mexicana con una interpretación de la Malinche que se basa en una visión totalmente negativa y que se enfoca en la traición de la Malinche a su propio pueblo. Paz retrató la Malinche como la madre chingada⁴⁰⁹, marcada por la pasividad y la abulia, y constituyó así un arquetipo mexicano de la imagen de la mujer que corresponde a la figura bíblica de Eva, que está marcada al pecado y la traición. Otro arquetipo de mujer que existe en México es la Virgen de Guadalupe, que corresponde a la figura bíblica de María, marcada por la abnegación. Esta dicotomía rígida de la imagen de la mujer está muy extendido en México, aunque presenta un modelo de vidas de mujeres imposibles e irreales. Octavio Paz con su ensayo perpetuaba esta dicotomía, mientras que también hay otras interpretaciones de la Malinche, sobre todo de mujeres, que la valoran de manera mucho más positiva. Un ejemplo de esta interpretación positiva sería un artículo de Claudia Leitner, que interpreta a la Malinche como una mujer muy capaz, con una rápida comprensión de su entorno y que tiene facilidad para los idiomas⁴¹⁰. Leitner retrata a la Malinche de manera muy divergente en comparación con Octavio Paz, y es importante subrayar la facilidad con la que figuras históricas pueden ser usadas para perpetuar relaciones de poder, en este caso constructos machistas. Después de esta contextualización el trabajo reflexiona sobre el fenómeno del machismo y la dificultad de definirlo exactamente. Así, ilumina diferentes aspectos para garantizar una aproximación amplia: una representación muy estereotipada, una visión de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos y al final una vista más actual. Dieter Rünzler presenta el machismo como un estereotipo negativo con características muy típicas⁴¹¹. Muchas de las características presentadas están vinculadas a la visión de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Alfredo Mirandé entrevistó a inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos sobre el machismo y el resultado es muy interesante: algunos de los entrevistados valoraron el machismo como algo positivo, algo honorable⁴¹². Esto indica

⁴⁰⁹ Cf. Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. p.77/78.

⁴¹⁰ Cf. Claudia Leitner: „Der Malinche-Komplex“ in: Dröscher/Rincón: *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. p.146 .

⁴¹¹ Cf. Dieter Rünzler: *Machismo. Die Grenzen der Männlichkeit*.

⁴¹² Cf. Alfredo Mirandé: *Hombres y Machos. Masculinity and Latino Culture*.

una visión del machismo como algo *originalmente mexicano*, por lo tanto también se puede evaluar el machismo como un artefacto mexicano. La actualidad del machismo se examina a través de artículos en varios periódicos. Algunos de ellos indican que el machismo sí que sigue existiendo, pero también, a la vez, está evolucionando a nuevas formas y apariciones. Se mencionan conceptos como el machismo invisible o el *neomachismo*. La conclusión sobre el machismo es que es un fenómeno que favorece lo masculino ante lo femenino y que el último se muestra en subordinación, perjuicio y desigualdad, pero también que es algo que aparece en diferentes maneras y formas.

El trabajo sigue con un examen sobre la crítica y teoría literaria feminista, empezando con su desarrollo, que aconteció principalmente en Europa y los Estados Unidos. Con su origen se puede definir al movimiento feminista; escritoras como Virginia Woolf y Simone de Beauvoir eran unas de las primeras que trataban el papel de la mujer en la sociedad. El desarrollo se consolidó en los años 70, con la crítica literaria inglesa, con representantes como Mary Ellmann, Kate Millet y Elaine Showalter. Un paso importante significó el cambio concerniente al punto de vista, las *gynocritics*, que se enfocan en obras de mujeres en vez de en obras de hombres. Al mismo tiempo se desarrolló la teoría francesa, con representantes como Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. La teoría francesa está orientada al psicoanálisis de Jacques Lacan y a la deconstrucción de Jacques Derrida, pero cada representante intenta modificar estas teorías según sus propios puntos de vista. En los años 80 la teoría francesa tiene su continuación en la deconstrucción feminista, que tuvo lugar principalmente en los Estados Unidos y que partía del punto de vista que la diferencia entre los géneros está consolidada en la lengua. Hay que mencionar que el campo de los estudios cada vez se ampliaba más, por ejemplo, se desarrollaron los *Postcolonial Studies* durante esta época. Los años 90 estuvieron dominados por un cambio importante: la suposición que la división entre sexo y género está culturalmente marcada. La representante más famosa de esta época es Judith Butler, que negó la existencia de géneros biológicos. Así, la crítica y teoría literaria feminista se une con los *Gender Studies*.

Luego el trabajo examina más profundamente las teorías literarias y la crítica literaria de Latino América y trata varios artículos y textos de escritoras y científicos. Constata que el campo de investigación es muy joven (se desarrolló a finales del siglo XX) y por

lo tanto no existe *la* teoría latinoamericana, aunque se han desarrollado unas cuantas observaciones interesantes. La primera es que no se debería aplicar sin reflexionar las teorías euro-americanas a circunstancias latinoamericanas, que presentan una realidad sociocultural diferente a Europa o los EEUU. Otra pregunta que fue analizada a menudo es si existe una diferencia entre la escritura de hombres y mujeres. Críticas como Marta Traba o Rosario Ferré trataron tal cuestión. Otra representante importante es Sara Castro-Klarén, que esboza el concepto de la doble negatividad de la mujer latinoamericana⁴¹³, o Debra Castillo, que escribió varios libros y artículos sobre el tema⁴¹⁴ y dio nuevos impulsos, como por ejemplo, un esquema sobre estrategias de escritura. Para una praxis crítica ella apela a usar de la teoría euro-americana lo que parezca apto y añadir los huecos con pensamientos propios. El trabajo toma esta propuesta y sigue su propio esquema de análisis: se analiza el área conflictiva entre machismo y feminismo en dos arenas, la de las autoras y la de su obra narrativa. En la área de las autoras el trabajo enfoca la perspectiva de la autora sobre su posición en la sociedad. El trabajo plantea preguntas como las siguientes: ¿Cómo influyen las estructuras sociales en la obra de las escritoras? ¿Qué importancia tienen los constructos machismo y feminismo en sus vidas? Además examina, cómo se pueden utilizar las estrategias de escritura que menciona Debra Castillo. El área de la obra narrativa examina como las escritoras escenifican las voces de sus protagonistas, y una vez más, se centra especialmente en la relación machismo y feminismo. El trabajo analiza las obras según tres puntos de vista: el cuerpo y la aparición, la lengua y, las relaciones y el poder.

Rosario Castellanos fue una mujer muy importante para la cultura mexicana, como precursora feminista sirvió de modelo para muchas escritoras en México. Su influencia es notable; sus textos siguen citados en muchos artículos y trabajos.

Rosario Castellanos, hija de padres adinerados, nació en 1925 en México D.F y creció en la región Chiapas, una región marcada por conflictos entre la población indígena y los ganaderos. Estos conflictos y la relación íntima con su nana indígena han marcado

⁴¹³ Cf. Sara Castro-Klarén: „La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina“ en: Patricia Elena González/Eliana Ortega[eds.]: *La sartén por el mango*. p. 43.

⁴¹⁴ Cf. Debra Castillo: *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. o: Debra Castillo: „Latin American Gender Studies in the 21st Century“ in: *Comparative Critical Studies*.

claramente parte de su obra, muy a menudo denominado como indigenismo. Un ejemplo de la literatura indigenista sería su popular obra *Balún-Canan* (2005). Por otra parte su vida estaba marcada por un gran sentimiento de perjuicio, percibía su posición de mujer como algo inferior al hombre, sea en la universidad, en la sociedad o en su vida personal, y este sentimiento también es notable en su obra. Aunque llegó hasta puestos de alto prestigio, como embajadora de México en Israel, este sentimiento de inferioridad la acompañó durante toda su vida y trató de convertirlo en literatura. Murió en el año 1974 en Israel, al cambiar una bombilla. En breve se puede decir que una parte de su obra está comprometida claramente con una posición feminista, tanto en los ensayos como en la narrativa, por lo tanto es evidente que Rosario Castellanos estuvo, a lo largo de su vida, influida por la relación entre machismo y feminismo. Un ensayo que refleja la posición feminista de Rosario Castellanos es *Mujer que sabe latín...* (1995), que este trabajo examina un poco más profundamente. En este ensayo, Rosario Castellanos analiza la posición de la mujer en la sociedad a través de varios puntos de vista, tratando muchos temas: el matrimonio, la historia, conceptos de belleza y más. El objetivo de su ensayo es obviamente formar conciencia: „Quedamos en un punto: formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo.“⁴¹⁵. Como podemos observar, el punto de vista feminista queda muy claro. También en la obra narrativa que analiza el trabajo este interés feminista es el tema central: el trabajo analiza una historia llamada „Lección de cocina“, tomada de la obra *Album de familia*, publicada por primera vez en el año 1971.

„Lección de cocina“ trata de una mujer joven de clase media en México D.F, recién casada, que cuenta, al cocinar un trozo de carne, detalles de su vida en matrimonio y sus deseos de independencia. El trabajo examina la obra narrativa según tres puntos de vistas: el cuerpo y la aparición, la lengua y, las relaciones y poder. El cuerpo y la aparición es una parte interesante en la obra porque transmite muchas imágenes que representan la inferioridad de la mujer, aunque la protagonista no es víctima de violencia misógina. Hay un fragmento que describe gráficamente una cualidad tópica de la imagen de la mujer, la abnegación. Este pasaje cuenta una escena sexual, en la cual la protagonista tiene relaciones sexuales con su marido durante su luna de miel y los dos tienen la espalda quemada. Queda claro que ella tiene que soportar el peso de su marido. Es un momento

⁴¹⁵ Rosario Castellanos: *Mujer que sabe latín...*, p. 39.

ejemplar para representar los papeles rígidos de mujeres y hombres, una perífrasis para la relación entre los dos géneros. La lengua transmite una imagen de la mujer interesante: sus discursos son inteligentes y muestran conciencia sobre los clichés de su papel; a través de la lengua es formada una imagen contradictoria de la protagonista, porque muestra conciencia, expresa su deseo de una vida independiente pero no logra escapar de la relación matrimonial y realizar sus sueños. Las relaciones y el poder se representa sobre todo en la relación entre la protagonista y su marido; las relaciones que son contadas en la historia son claramente limitadas. Esto transmite la soledad en la que la protagonista vive. El marido es la única conexión con la vida fuera de la casa. La relación entre la protagonista y el marido está marcada por muchos tópicos del machismo, como por ejemplo la limitación de la esposa al hogar, la abnegación de la protagonista o el hecho que el marido la engaña con otra mujer. Por lo tanto, se puede valorar la posición subordinada de la mujer, y a su vez el machismo, como tema central en la obra analizada, pero también en la obra general de Rosario Castellanos. Las características que son presentadas corresponden al típico cliché del machismo.

Elena Poniatowska, de descendiente de la nobleza polaca, nació en 1932 en París y es una de las escritoras más exitosas de México. Llegó a México en el año 1941 debido a la Segunda Guerra Mundial, y allí se crió. Fue educada en escuelas privadas en inglés y, oficialmente nunca aprendió el español, pero ella y su hermana tuvieron una nana mexicana de provincias y así aprendieron el idioma junto a expresiones regionales. Este hecho es importante para su obra, según *Women's writing in Latin America* „[she] cultivates the mimesis of the language of Mexican rural and lower urban classes“⁴¹⁶. La obra que es analizada en este trabajo, *Hasta no verte, Jesús mío*, es un buen ejemplo para esta mimesis. En el año 1953 empezó a trabajar en el periódico *Excélsior*, donde se interesó cada vez más para temas sociales. A lo largo de su vida publicó muchas entrevistas y retratos de personas importantes de la vida en México y así se estableció su popularidad. Uno de estos retratos personales, por ejemplo, es *Ay vida, no me mereces* (1987), sobre Rosario Castellanos, que también aparece en este trabajo. Su obra es muy variada, pero la llamada *literatura de testimonios* es sin duda la más popular. Las dos obras testimoniales con que se hizo famosa en todo el mundo son

⁴¹⁶ Sara Castro-Klarén/Silvia Molloy/ Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America*. p. 80.

Hasta no verte, Jesús mío (1969) y *Noche de Tlatelolco: testimonios de la historia oral* (2001), ambas publicadas por primera vez alrededor del año 1970. Estas dos obras, según Jean Franco, eran sintomáticas de la época y muestran un cambio en la percepción de la nación y de la patria⁴¹⁷. Como anota *Women's literature in Latin America* su obra se puede dividir en dos grupos: la obra que proviene de un fuente real, como es la literatura testimonial y sus retratos de personas importantes, y la obra que se basa en ficción, como por ejemplo *Lilus Kikus*⁴¹⁸. Elena Poniatowska sigue publicando libros, su último libro se publicó en el año 2008. Para aproximarse un poco a la posición teórica de Elena Poniatowska, el trabajo examina luego un ensayo suyo en el cual manifiesta su lema: escribir a partir de la perspectiva de los oprimidos. Según Poniatowska la mujer está en una posición claramente perjudicada y por eso la perspectiva de la mujer siempre está en correlación con la perspectiva de los oprimidos. En el retrato *Ay vida no me mereces!* sobre Rosario Castellanos también se puede notar mucho la perspectiva que tiene Elena Poniatowska sobre la mujer; indaga muchos clichés y aspectos del machismo, de lo cual se puede deducir que la posición perjudicada de la mujer en la sociedad también juega un papel importante en la percepción de Elena Poniatowska.

Su obra narrativa *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) es un ejemplo de los testimonios que presenta la sociedad desde la perspectiva de una mujer oprimida, la protagonista Jesusa Palancares, que vive al margen de la sociedad. Basada en la historia de una mujer real, Elena Poniatowska une en esta obra varias voces y presenta así un retrato real de la sociedad mexicana a lo largo del siglo XX. La novela cuenta la historia de la protagonista, que se abre paso por la vida, sola e independiente. Para este trabajo la novela tiene dos aspectos interesantes: el hecho de que está basada en una historia real y por lo tanto la representación de estructuras machistas o feministas (claramente las estructuras machistas predominan), pero también la apariencia contradictoria de la protagonista. La protagonista aparece de una manera que no se la puede asignar estrictamente a papeles femeninos o masculinos, se apropia de características de ambos sexos para sobrevivir en su entorno áspero. Las observaciones concerniente a las

⁴¹⁷ Cf. Jean Franco: Plotting Women. Gender & Representation in Mexico. p. 129.

⁴¹⁸ Cf. Sara Castro-Klarén/Sivia Molloy/Beatriz Sarlo: *Women's writing in Latin America*, p.80.

relaciones y el poder da información acerca de la concepción de representaciones machistas; Jesusa está oprimida en tres relaciones: en la relación que tiene con su padre, con su marido Pedro y con la sociedad en general.

Margo Glantz, hija de inmigrantes judíos de Ucrania, nació en el año 1930 en México D.F. Sus padres estuvieron trabajando en varios puestos de trabajo, por ejemplo, tuvieron una tienda de zapatos o un café, que sirvió de lugar de encuentro para intelectuales judíos. Su padre era poeta y Margo Glantz llegó joven al mundo de los libros. Como profesora de literatura en la UNAM (y en otras universidades) y sus varias actividades en el sector cultural le otorgan/confieren un estatus importante dentro de la intelectualidad mexicana. Su obra consiste de dos grandes partes: ensayos/artículos y obras narrativas. Es interesante mencionar que a menudo la escritora mezcla estos dos géneros, como también lo hace en la obra que analiza el trabajo. Para conocer su vista personal el trabajo se centra en una entrevista con la escritora, en la cual también menciona el machismo y constata que sigue existiendo, aunque ha cambiado debido a los papeles de los sexos, que también han cambiado y no son tan rígidos como antes. También menciona estructuras patriarcales en cuanto al mundo literario y según su visión, los hombres tienen más facilidad para ser publicados. Glantz menciona que la literatura tiene la capacidad de romper con estereotipos y clichés, y según ella las mujeres tienen que „reescribir el mundo“⁴¹⁹.

El trabajo analiza una historia del libro *Mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, publicado en 2005, que se llama „Zapatos: Andante con variaciones“. Este texto es difícil de clasificar, porque mezcla géneros. A veces parece un ensayo, a veces una autobiografía y a veces ficción. Trata de una protagonista, Nora García, que representa la imagen de una mujer muy moderna y cosmopolita que tiene una obsesión con zapatos de diseñador, pero dificultad de llevarlos porque sufre de un juanete en un pie. Al leer el texto queda claro que el zapato sirve de metáfora y el texto se puede interpretar como una reflexión sobre ser mujer y escritora en la constelación centro – marginalidad. Nora García parece una mujer emancipada, aunque ella sufre las

⁴¹⁹ Erna Pfeiffer: „Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz.“ In: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*, p. 100.

estructuras patriarcales, aunque estas son representadas más veladamente. El machismo por sí no es tan importante para esta obra, trata más de tematizar la visión del mundo andro- y euro-americanocéntrico y jugar con clichés y el reparto de roles de los sexos típicos.

Carmen Boullosa nació en el año 1954 en una familia burguesa y católica. Su madre murió cuando Boullosa tenía 14 años, suceso que se puede encontrar en diferentes obras suyas. Su vida está marcada por un gran entusiasmo por actividades culturales y la literatura y hoy en día enseña en el City College de Nueva York y sigue escribiendo y publicando. Su obra destaca por su carácter versátil, escribe principalmente poesía, drama y narrativa, pero también, aunque más raramente, ensayo. Luego el trabajo examina, como en el capítulo de Margo Glantz, una entrevista⁴²⁰ con la escritora. La entrevista muestra que el tema del perjuicio de las mujeres, sea en la vida normal o en el mundo literario, es un tema importante para Carmen Boullosa. También menciona la variación del carácter con el cual pueden aparecer estructuras machistas, que podría indicar un avance del *neomachismo*. Subraya que las mujeres en México ya han logrado mucho, pero también queda mucho por hacer.

El trabajo analiza su obra narrativa *Treinta años*, publicada en 1999, que cuenta la historia de una niña en un pueblo ficticio, donde vive con su madre y su abuela. La obra es interesante porque usa la sociedad del pueblo como bastidores de lo tradicional, en la cual la protagonista genera su propia identidad que se diferencia obviamente del papel tradicional del pueblo. Un requisito para mostrar su evolución claramente es la ropa de la protagonista: al principio lleva la ropa según las ideas de la abuela, más tarde ella se compra ropa moderna y extravagante de los Estados Unidos y al final menciona que, de mujer ya adulta, se disfraza de hombre por el amor a una mujer. Esto muestra claramente que esta novela también transmite ideas contra, por ejemplo, la heteronormatividad. El machismo se representa a través de estructuras del pueblo y sus valores tradicionales. La historia de la protagonista representa hasta cierto punto una

⁴²⁰ Erna Pfeiffer: Yo no tengo misterio, tengo aplicación. Carmen Boullosa“ in: PFEIFFER, Erna: *Entrevistas. Diez Escritoras mexicanas desde bastidores*.

historia marcada por la relación entre machismo y feminismo, por lo tanto es muy interesante para el trabajo.

Al final el trabajo reúne todas las escritoras, las contrasta y las compara. Las cuatro son ejemplos del camino duro de la escritora en México, pero a la vez son ejemplos de mujeres que han superado obstáculos. La relación entre machismo y feminismo tiene importancia en todas las obras analizadas; ninguna de las protagonistas se encuentra en una sociedad igual. Sin embargo, cada escritora crea la voz de su figura de una manera diferente. En las obras de Rosario Castellanos y Elena Poniatowska la mujer oprimida por la sociedad es el centro del interés. Presentan dos ejemplos diferentes de mujeres oprimidas, una por su papel de ama de casa y la otra por su pobreza. El machismo que es representado corresponde más a formas típicas. Las obras de Margo Glantz y Elena Poniatowska amplían su campo de interés. La relación entre estructuras machistas y el feminismo también, hasta cierto punto, juega un papel importante, pero la aproximación a esta relación es más sutil, representa estructuras patriarcales o machistas, pero las representa de una manera que indica nuevas formas del fenómeno. Además las protagonistas no están orientadas a una visión del mundo marcado por heteronormatividad y el matrimonio; representan una abertura. Por lo tanto se puede decir que en estas obras la opresión no es el tema central, hecho que las contrasta con las obras de Elena Poniatowska y Rosario Castellanos. Una observación que surge con las fechas de la primera publicación de cada obra es la siguiente: Rosario Castellanos y Elena Poniatowska publicaron su obra alrededor del año 1970 mientras que Margo Glantz y Carmen Boullosa lo hicieron alrededor del año 2000. Más o menos 40 años median entre los dos períodos y se puede decir que las obras de Castellanos y Poniatowska servían como precursoras, y al mencionar el tema de la opresión y de los prejuicios tan fuertemente, crearon conciencia en la sociedad y también en otras escritoras.

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit untersucht, inwiefern vier zeitgenössische, mexikanische Autorinnen die Stimmen der Protagonistinnen vier ihrer Werke inszenieren; dies geschieht mit besonderem Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen *machismo* und *feminismo*. Bei den vier Autorinnen handelt es sich um Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Margo Glantz und Carmen Boullosa. Um dieses Spannungsfeld zu kontextualisieren beschäftigt sich die Arbeit zuerst mit einer Betrachtung zum *machismo*, in der spezifisch-soziale Umstände Mexikos betrachtet werden – auch unter Berücksichtigung einer historischen Figur, nämlich der Malinche. In Folge betrachtet die Arbeit den *feminismo*. Dieser wird in dieser Arbeit durch eine Betrachtung der feministischen Literaturkritik- und theorie vertreten, dabei werden europäische und amerikanische Theorien erwähnt, jedoch wird der Fokus auf eine Betrachtung der lateinamerikanischen feministischen Literaturkritik- und theorie gesetzt. Bei der Methode für die Analyse der Werke der vier Autorinnen handelt es sich um eine freie literaturwissenschaftliche Textanalyse die sich mit zwei Sichtweisen auseinandersetzt: einerseits werden die Autorinnen und ihre theoretischen Positionen betrachtet - dabei wird untersucht, inwiefern das Spannungsfeld *machismo* und *feminismo* ihr eigenes Leben, ihre Ansichten und ihre Wahrnehmung beeinflusst hat. Andererseits betrachtet die Arbeit vier narrative Werke der Autorinnen und untersucht, wie die Autorinnen ihre Protagonistinnen in diesem Spannungsfeld inszenieren, das heißt, wie sie in ihrem Umfeld dargestellt werden und inwiefern die gesellschaftlichen Phänomene *machismo* und *feminismo* von Bedeutung sind. Die Zielsetzung der Arbeit präsentiert sich durch die Ergebnisse dieser Analyse, in der die vier Inszenierungen von Frauenstimmen verglichen und kontrastiert werden.

VITA

Teresa Mossbauer wurde am 24. November 1988 in Linz geboren. Nach dem Besuch der Volksschule in Gallneukirchen besuchte sie in Linz die Unterstufe des *Lycée Danube*. Im Jahr 2007 absolvierte sie die Matura am BORG für Kommunikation und Medienkunde in Linz und Hagenberg. Im Wintersemester 2007 begann sie das Studium der Romanistik Spanisch und im Sommersemester 2008 das Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Während des Studiums arbeitete sie am Stadttheater Walfischgasse mit. Im Studienjahr 2010/2011 nahm Teresa Mossbauer am ERASMUS-Programm der EU teil und absolvierte einen Auslandsaufenthalt an der *Universitat Pompeu Fabra* in Barcelona. Im Frühjahr 2012 schloss sie das Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft mit dem Titel *Bachelor of Arts* ab. Derzeit lebt Teresa Mossbauer in Barcelona und arbeitet als Deutschlehrerin.